TITU POPESCU

ARTA CA TRĂIRE ȘI INTERPRETARE

EDITURA FACLA

Scanned with OKEN Scanner

TITU POPESCU

ARTA CA TRĂIRE ȘI INTERPRETARE

EDITURA FACLA
TIMIȘOARA, 1982

Scanned with OKEN Scanner

TEXTE PROGRAMATICE

ARTA ȘI NOUA CALITATE A VIEȚII

Înțelegînd munca și în calitatea sa de instrument al cunoașterii — prin practică formativă (și autoformativă) directă — societatea de astăzi este îndeaproape preocupată de trecerea tot mai accentuată de la natură la cultură, înțelegînd acest salt ca o axiologie a umanității în acțiune. Semnificația muncii se implantează prin fire puternice și cu un larg repertoriu al punctelor de contact în calitatea reală sau estimată a vieții, fiindcă numai munca — aflată ea însăși într-o nouă calitate — dă măsura dorinței reale a omului de perfectibilitate individuală și optimizare socială. Cu alte cuvinte, în sens larg, calitatea vieții este dependentă de calitatea muncii, de ansamblul activităților omenești instaurative (în plan material și spiritual), care reflectă cerințele sociale prin prisma posibilităților reale de satisfacere a lor. De asemenea, se poate ușor înțelege că o nouă calitate a muncii este indestructibil legată de eforturile de creație, pe baza accentuării factorilor intensivi ai activităților producătoare de valori, activități exprimate în modele de muncă. Modelele de muncă (cel artistic fiind unul dintre acestea, pe lîngă faptul că propune, prin simboluri imaginative, o varietate nesfîrșită de astfel de „modele") exprimă semnificativ angajarea decisă a oamenilor în făurirea propriului lor destin. Munca de calitate dă măsura împlinirilor superioare care definesc dezvoltarea multilaterală a personalității, afirmarea liberă și plenară a omului ca factor decisiv al progresului general.

Scanned with OKEN Scanner

Mobilizînd şi exprimînd gama largă a aptitudinilor fizice şi spirituale ale omului, munca obiectivează sisteme de valori în virtutea unor scopuri determinate, între care şi realizarea unor produse spirituale superioare. Al. Tănase releva, dealtfel, în jurul relaţiei viaţă—muncă—artă, că: „munca este un model pentru orice exercitare creatoare a funcţiilor culturale şi civilizatorii ale omului, este, în ultimă instanţă, singura modalitate posibilă de a institui o lume de lucruri şi valori care abia în socialism devine întru totul o lume a omului, face parte din condiţia sa existenţială" (*Calitatea muncii — calitatea vieţii*, în *Contemporanul*, nr. 52/1980). Munca înseamnă, deci, condiţia de bază a înfăptuirii programelor de dezvoltare, mijlocul esenţial pentru realizarea condiţiei estetice a vieţii, a implantării frumosului în viaţa de toate zilele, prin armonizarea tendinţei de socializare cu satisfacerea exigenţelor sporite ale membrilor societăţii.

Realizarea prin muncă (inclusiv cea artistică) a unei noi calităţi devine posibilă numai estimînd corect factorii obiectivi şi subiectivi care o determină. Omul muncii noi trebuie să fie un om liber, neconstrîns de condiţiile alienante ale muncii, transpunînd pe deplin natura lui civilizatoare în mediul de viaţă, paralel cu perpetua sa re-umanizare, la niveluri din ce în ce mai edificatoare. Fiindcă — observă acelaşi autor — o nouă calitate a vieţii nu este un dat, ci un continuu efort de participare. Subiectul uman se re-construieşte în măsura în care construieşte, strategia autoformativă fiind parte a programelor social-economice de dezvoltare — o componentă a moralei muncii. Nivelul de cunoştinţe şi de conştiinţă determină direct posibilităţile de a înţelege şi interpreta datele obiective şi subiective, de a acţiona optim conform scopurilor propuse, de a atinge viitorul pe care ni-l dorim, acea lume nouă, în care toţi oamenii să fie eroi principali.

Prevederile realizărilor noastre viitoare acordă o atenţie specială problemelor calităţii în toate sectoarele de activitate, ale calităţii vieţii în general, care reflectă practic nivelul ridicat ce trebuie atins în asigurarea bunăstării materiale şi spirituale a poporului. Activitatea politico-ideologică şi social-educativă îşi sporeşte valorile de conţinut şi îşi optimizează mijloacele şi formele de modelare a omului în spiritul umanismului, dreptăţii, al respectului faţă de adevăr, de cinste, corectitudine în întreaga viaţă socială, generalizînd re-

Scanned with OKEN Scanner

lații de egalitate și încredere reciprocă, stimă și prietenie între toți oamenii. Asigurarea noii calități a vieții presupune existența unui nivel spiritual ridicat, de superioară esență și consistență, menit să contribuie la asigurarea exercitării unei activități profesionale la nivelul cerințelor de azi și al mutațiilor care se petrec în lumea contemporană. Înțelegerea deplină a acestor fenomene trebuie să ducă la putința influențării și canalizării producerii lor.

Toate acestea nu se întîmplă nici spontan și nici anarhic, ci cunoscîndu-se greutățile, dar și mijloacele de a le învinge. Resurse importante pentru dorința conștientă a „apropierii viitorului" se află în mobilurile spirituale ale acțiunilor, în modelele de conduită și de valoare umană pe care cultura și arta le extrag din experiența practică a omenirii. Se creează, astfel, o corelație interesantă, nouă, semnificativă pentru scopul și calitatea eforturilor noastre, între anumite limitări obiective și înarmarea umanistă cu forța de a le învinge.

Dacă primul raport al Clubului de la Roma (*Limitele creșterii*) atrăgea atenția asupra limitelor fizice ale planetei privind resursele naturale și îndemna la o mentalitate gospodărească în exploatarea acestora, dezvoltarea vieții spre o nouă calitate nu poate ignora nici determinări de ordin social-psihologic, unele dintre acestea fiind ele însele limitative: discriminarea socială și rasială, exploatarea și analfabetismul, elitarismul cultural — frîne în calea progresului umanității spre o nouă calitate a traiului. Relațiile Om-Natură coexistă cu (și dependent de) relațiile Om-Om, ecosistemul fiind corelat cu sociosistemul. Este important de subliniat că o nouă ordine internațională presupune o viziune complexă asupra fenomenelor și determinărilor lor, ameliorarea economică întovărășindu-se de optimizarea spirituală, prin accesul larg, neîngrădit la educație și informație, deoarece astăzi se poate vorbi și despre un model cultural al dezvoltării, nu numai de unul economic. Dar evaluarea comprehensivă a fenomenelor care se produc în natură și societate este singura care poate asigura participarea edificatoare a oamenilor la crearea unei lumi mai drepte, mai bune și mai umane. Crearea și impunerea noilor valori, inclusiv a celor spirituale, are menirea să atenueze tot mai simțitor conflictul străvechi dintre aspirații și împliniri, dintre idealuri și realități, pentru instaurarea definitivă în practica vieții a acelor valori majore, reprezenta-

tive spre care omul tinde în mod originar, prin natura sa *umană:* pace, egalitate, libertate, întrajutorare, dreptate, bine, frumos.

Libertatea înseamnă cunoaștere și putință de acțiune; înseamnă exprimarea omului prin muncă, ale cărei obiecte acoperă o necesitate, dar relevă și un simbol. Identificarea necesității satisfăcute și a simbolului în obiectul muncii presupune instaurarea coextensivă a frumosului la nivelul duratei muncii. În spiritul acestei viziuni de umanism activ a scris și esteticianul Ion Ianoși, cîteva rînduri pătrunse de adevăr previzionar, în jurnalul său: „Simplu spus, dacă nu vom face munca frumoasă, degeaba îi vom pretinde frumusețe timpului rămas după efectuarea ei; timp din ce în ce mai substanțial, dar pe mai departe intim corelat muncilor. Care munci, dacă s-ar păstra cenușii, ar iradia cenușiul și asupra perioadelor ulterioare. Regenerarea nu poate fi decît în consens cu generarea. Eliberarea muncii, marea vorbă a socialiștilor, n-ar trebui nici în glumă interpretată ca eliberare de muncă, ea își dobîndește sensul autentic numai ca eliberare prin și în muncă: prin — spre a scăpa de servituțile subdezvoltării, în — pentru a proba dezvoltarea din chiar inima ei, care va pulsa sînge cîtă vreme va pulsa ea însăși. Eliberarea muncii, libertatea în muncă par să coincidă cu mult rîvnita redobîndire și dobîndire a stărilor poetice" (*Secolul nostru cel de toate zilele*, București, 1980, p. 176). Pentru ca aceste „mult rîvnite stări poetice" să prindă consistență și autoritate în imediatul vieții noastre, devenind astfel o necesitate existențială la scară socială, este necesar ca însăși arta să atingă cotele unei noi calități (în conținutul umanist, nivelul ideologic și cultural, conștiința revoluționară, forța originalității, înrîurirea expresivității), să devină efectiv parte integrantă a vastei activități revoluționare a întregului nostru popor, cu o contribuție nemijlocită la marea operă de ridicare pe o treaptă nouă, superioară a societății românești.

Măsura inerentă a personalității se exprimă și prin calitatea viziunilor artistice născute în mijlocul societății, la un moment dat. Tendința acestora, uneori intens specializată (ca în teoriile și metodologiile esteticii secolului nostru), este greu de sustras unei viziuni globale asupra omului, înțelegerii în tonalități semnificative a actelor umane. Chiar dacă unii teoreticieni mai noi, din alte părți, înțeleg dependența

viziunii artistice de viaţa artistului şi a colectivităţii (ca în cazul structuralismului genetic al lui Lucien Goldmann — de exemplu), se practică anumite reducţii metologice (din exces de formalism demonstrativ, cu intenţie pedagogică), în urma cărora nu se mai reflectă amplitudinea reală a aportului şi rolului social al creatorului, a contribuţiei sale la manifestarea în concret a mentalităţii sociale, prin care se dă o expresie concludentă tendinţei esteticii de a deveni o etică a viitorului. Lumea astfel promisă este o lume care poate fi atinsă prin continuă perfectibilitate. O „măsură inerentă" a realităţii perfectibile (în care intră şi necesitatea obiectivă de idealuri, o „realitate subiectivă"), o intensificare a factorilor maximali din existenţă sînt date de viziunile artistice produse la un moment dat, în care se îmbină o „proiecţie ideală spre maxima necesitate" şi o chemare a artistului spre *acutizarea măsurilor inerente* (Grigore Smeu, *Viziune artistică şi măsură inerentă*, în *Transilvania*, nr 12/1980). Arta însăşi este o „măsură inerentă" a asumării umaniste, ca necesitate, a viitorului omenirii.

O nouă calitate a vieţii trebuie gîndită şi prin instaurarea unei civilizaţii care înglobează frumosul artistic în contexte concrete, efective, reale, drept component al practicii sociale, modelînd exemplar stilul de viaţă. Concretul vieţii presupune, în această viziune, concretul sistemului de valori care exprimă necesităţile şi idealurile născute în practica socială. Existenţa efectivă a valorilor în circuite sociale intensifică interferenţele şi face, astfel, cu putinţă corelarea „măsurii inerente" a artei cu toate celelalte expresii ale acţiunilor umane, cărora le împrumută o coloratură sugestivă şi o amploare umanistă semnificativă pentru însuşi sensul existenţei sociale, pentru tendinţa de universalizare a atitudinilor-model, cum sînt aspiraţia spre pace, nevoia de cooperare şi întrajutorare, dorinţa de prietenie şi fericire. Arta are nobila misiune de a-şi aduce contribuţia specifică la edificarea unei mentalităţi sociale care implantează aceste atitudini dem are valoare umană în comportamente, în practici care fac din imperativele istoriei necesităţi de convieţuire, ca omul să devină contemporan cu viitorul.

Sporirea calităţii vieţii este indestructibil legată de integrarea artei în reţeta practică a vieţii, atît ca aport spe-

cific, cît şi ca sinteză expresivă a valorilor născute din (sau presupuse de) conştiinţa socială. Arta instituţionalizată trebuie să devină o instituţie a cotidianului social, funcţionalitatea obiectelor şi a practicilor utilitare primeşte o dimensiune estetică — una dintre înnoirile pe care le presupune îmbunătăţirea în general a calităţii vieţii. Imposibilitatea predominanţei prelungite a unui stil autoritar a modelelor cu toate consecinţele lor face, în schimb, posibilă existenţa de durată a unui singur „stil", cel estetic, intrat între cele mai evidente obişnuinţe de viaţă, între existenţele ei de fiecare zi. Dacă s-a vorbit de o „artă experienţială" (v. Alvin Toffler, *Arta viitorului*, antologie de Victor Ernest Maşek, Bucureşti, 1979), aceasta este o rezultantă a mai multor tipuri de existenţe determinate şi în artă de tehnologia modernă — în contextul unui univers deschis experienţelor opţionale individuale. Apoi, explozia informaţională modelează psihologia receptorului în direcţia mobilităţii şi a sensibilităţii la nou, ceea ce constituie, iarăşi, un fond perceptiv extrem de favorabil acţiunii metaforelor artistice. Este de înţeles şi interacţiunea dintre noile posibilităţi combinatorii ale limbajului artistic, tot mai mult trecut pe seama mijloacelor tehnice de execuţie, şi sincronizarea psihologiei receptoare la cerinţele evului tehnicist. Optimizarea vieţii intensifică acţiunea elementelor cerebrale în structura fenomenului artistic, fiindcă un om conştient de destinul său şi de soarta omenirii, deci un om cucerit la acţiuni ameliorative, nu poate exista ca atare, în noile condiţii, fără un solid argument filosofic şi fără arma meditaţiei pentru aflarea celor mai bune modalităţi de trai. Caracterul intens, disociativ al omului modern recuză avansurile sentimentaliste sau pur decorative, sterilitatea superficialităţii, de orice natură ar fi aceasta. Nu ne putem imagina, în contexte de intensă socializare a experienţelor optimale, nici accesul limitat la unele forme de artă (astăzi, spre exemplu, genuri cu un ridicat coeficient de convenţionalitate, ca opera sau baletul clasic, sînt resimţite într-o oarecare desuetudine), odată ce educaţia estetică şi însăşi dinamica interioară a genurilor artistice le pot face pe toate deopotrivă de necesare. Forţa gîndirii ca atare este oricînd — şi cu atît mai mult în contextul umanismului viitor — în măsură să alimenteze deschideri noi ale sensibilităţii. În completare, se poate adăuga ideea că optimul

Scanned with OKEN Scanner

vieții, în noua ei calitate, în care valorile pozitive au de cîștigat un statut suveran și exclusiv, face ca arta să fie tot mai simțită în sfera conștiinței morale a oamenilor, datorită imanenței sociale a modelelor de conduită pe care ea le propune. La o astfel de strălucire a artei în concretul civilizației înaintate, orice dizarmonii tac.

Calitatea nouă a vieții înseamnă și o calitate nouă a omului, a acelui tip de om care îmbină într-o sinteză superlativă intelectul cu sensibilitatea, erudiția cu rafinamentul, arta cu tehnica, inteligența cu mobilitatea, reflecția cu eficiența acțiunilor sale. Arta are, astfel, a se adresa unui public larg și instruit, activ, apt să configureze însuși conceptul tradițional de „contemplație" înspre o atitudine de motivație și acțiune. Această acțiune privește la modul cel mai direct însăși arta, fiindcă oficiul critic va fi, în rigorile noului trai, un oficiu critic generalizat în gusturile oamenilor, materializat în atitudinile lor de selecție și încurajare. Aceasta cere o adîncire a demersurilor pentru înșiși profesioniștii artei, creatori și critici, cărora le revin responsabilități sporite, dar și ale căror șanse de autoritate cresc, tocmai prin larga confruntare autorizată la care sînt supuși. O anumită cordialitate, izvorîtă dintr-un nivel ridicat de referință, eliberează individul din anxietățile diferitelor forme de însingurare, din pesimismul solitudinii și incomunicabilității, din limitele neliniștii interioare.

O nouă calitate a artei se exprimă și printr-o mai riguroasă selecție a produselor cărora le recunoaștem, într-un fel sau altul, această calitate. Dacă succedaneele (reproduceri, copii, albume) își au rolul lor popularizator distinct, acestea vor trebui să beneficieze de tehnicile cele mai avansate, pentru a putea da o imagine cît mai fidelă despre original, într-un tiraj care poate să fie la îndemîna oricui. În paralel, o nouă calitate a vieții, în expresia ei culturală, are datorii noi și în ce privește frecventarea directă a surselor de artă: asigurarea posibilității de contact direct cu capodoperele prin intensificarea călătoriilor documentare, a vizitelor reciproce, a libertății de mișcare pe mapamond, spre cele mai de seamă muzee ale lumii, săli de concert, complexe sculptural-arhitectonice, teatre, creatori. Succedaneului îi revine un rol declan-

Scanned with OKEN Scanner

șator al emoției căutării contactului direct, cel mai edificator pentru educația estetică. În schimb, un trai superior nu mai poate accepta industria *kitch*-ului și a produselor artizanale de prost gust care încă ne mai invadează piața mai mult sau mai puțin organizată și care deformează percepția estetică la indivizii mai puțin pregătiți, autorizînd — în conștiința acestora — false modele de artă. Dacă mai sînt oameni care — inconștient — mai resimt o teroare magică privind geneza și substanța artei, această infirmitate sufletească trebuie definitiv înlăturată, înlocuită cu o mentalitate științifică bine avizată în fenomenologia lumii și a spiritului, în specificul domeniului estetic. Orice stare de perplexitate ține de un anacronism condamnabil. Tot astfel dorința de a avea la îndemînă obiecte de o agreabilitate facilă, înțelegînd astfel fals reflexul în estetică al utilitarismului modern. Se înșeală — prin frustrare — cel care înțelege arta doar ca un ușor tonus al plăcerii, fără adîncimi ale reprezentării. Și orice formă de autoînșelare, de amăgire și superficialitate împietează asupra atingerii condiției reale a unei noi calități a vieții.

Expresia, în artă, a noii calități a vieții înseamnă și estimarea corectă a specificității limbajelor artistice, ca și validarea noutăților care izvorăsc din impactul artei cu tehnica, în contextul social în care se produce acest fenomen. Noile materiale umane de construcție a vieții înseamnă și noi materii spirituale ale construcției artei. Noile instrumente întreprinzătoare ale tehnicii devin și noi mijloace de execuție artistică. Difuzarea largă și neîngrădită a informației înseamnă și difuzare perfecționată, amplă, a valorilor de artă. Produsul tehnicii își cîștigă tot mai mult o identitate estetică; tehnica însăși devine un mijloc important al educației estetice, configurînd idealuri estetice și perfecționînd gusturi artistice.

Toate acestea se integrează mersului firesc al omenirii pe drumul progresului, pe drumul luminos spre pace, întrajutorare și bunăstare, spre existența demnă a omului, spre acel trai care merită să fie trăit. În perspectiva noii calități a vieții, expresia artistică este chemată să ofere garanția unei moralități exemplare.

Scanned with OKEN Scanner

MORALA ÎN ARTĂ

Evoluţia istorică a omenirii a confirmat faptul că norma morală este în măsură să reprezinte felul şi calitatea vieţii oamenilor, că ea izvorăşte nemijlocit din practica socială, din preocupări concrete în diferite contexte social-istorice. Fiind un instrument al vieţii, componenta morală, ca reflex în conştiinţă al structurilor sociale, le exprimă, pe acestea, în toate sectoarele conştiinţei sociale, între care şi cel al artei. În timpul nostru, se afirmă tot mai puternic ideea că norma morală face parte deplină din strategia progresului general al societăţii, că acţionează puternic asupra configurării mentalităţii colective şi se află în strînsă dependenţă de imperativele mersului înainte al umanităţii, în ansamblu.

Tema moralei în artă, a responsabilităţii sociale a creatorului de artă se bazează, la noi, pe un argument hotărîtor: conştiinţa permanenţei acestui motiv de meditaţie în gîndirea estetică, dar şi în cuprinderea problematică a esteticii moderne, a cărei dinamică aşază conceptele în perspectiva determinărilor lor esenţiale, în consens cu progresul general al conştiinţei sociale. Se recunoaşte, în general, că actul de creaţie izvorăşte dintr-un impuls originar omogen cu alţi factori care influenţează emoţia producătoare de opere, dar toţi aceşti factori contribuie la conturarea unei expresii coerente, personal-sensibile, a idealurilor de viaţă. Un artist îşi dezvăluie crezul în primul rînd prin idealurile sale estetice încorporate în operă, ceea ce arată din nou că realizarea ideologic-estetică a operei exprimă un act profund de opţiune. Rolul artistului creator este cu atît mai sporit cu cît obiectul de artă creat de el participă mai mult la actul semnificativ uman de interpretare şi transformare a lumii. Ca expresie socială, arta înseamnă o influenţă activă. Ca expresie estetică, actul autentic de creaţie confirmă apartenenţa socială a creatorului, fiindcă prin însuşi acest act autorul răspunde unor necesităţi reale ale societăţii, de frumos şi adevăr, umanism şi moralitate.

Concepţia materialismului dialectic, acţionînd împotriva indiferentismului ideologic, stabileşte rolul şi funcţiile es-

Scanned with OKEN Scanner

teticii în sistemul general al valorilor unei societăți, locul și modul său specific de existență. Universul artistic nu este constituit din obiecte neutre, indiferente, ci din acele cuceritoare transparențe care lasă să se vadă înțelesuri profund umane. Situarea fermă în perspectiva axiologică — regimul optim al satisfacerii cerințelor spirituale ale oamenilor — dovedește inconsistența interpretărilor unilaterale, în extremele moralismului sau estetismului. Tezismul, vehement combătut de Dobrogeanu-Gherea, literatura didacticistă, cu adevăruri gata confecționate și fără adîncime umană, sau eforturile sterile ale artizanatului formal nu exprimă resorturile perene ale creației autentice. Arta nu se suprapune, cu soluții directe, practicii sociale, ci agită atențiile, sugerează, oferă opțiuni și determină atitudini, pe făgașul ei specific de manifestare. Se știe, de exemplu, că avangarda artistică a explorat intens autonomia expresiei, că a însemnat o resurecție modernă a estetismului, dar nu trebuie ignorat aportul ei la degajarea limbajului artistic, la disponibilizarea formei artistice pentru noi și neprevăzute întruchipări. Reprezentanții avangardei, din dorința de a rupe cu o moralitate încorsetantă pentru acel timp, a creației, au dus demonstrația antipozitivistă pînă la exagerări și diformități dăunătoare însești coerenței interne a mesajului artistic. Pe de altă parte, metodologiile esteticii secolului nostru, spectaculos diversificate față de estetica clasic-tradițională și interesate în mod deosebit de sprijinirea în real a demersurilor, în consens cu expansiunea științelor exacte în domeniile spiritului, nu pot fi, nici ele, lipsite de o interpretare atentă. În acele decenii de început de secol, pînă spre mijlocul acestuia, moralitatea implicită gîndirii estetice a constat tocmai în evidențierea acestor noi posibilități de interpretare, cerute de însuși mersul spre modernitate al societății, de imperativele istorice ale progresului social în ansamblu. Situarea pe pozițiile conservatoare ale experiențelor încheiate și catalogate ar fi însemnat nesesizarea cerințelor noului, un adăpost la umbra pozițiilor cucerite față de strălucirile încă nesigure ale inovației. Dar tot cumpăna interioară a moralității demersului estetic ne obligă să delimităm cîștigurile reale, intrate în patrimoniul gîndirii estetice universale, de exagerările metodologice care parazitează în general fazele incipiente, de afirmare a noilor practici sau concepte, a că-

Scanned with OKEN Scanner

ror vitalitate se probează tocmai prin capacitatea de înlăturare a redundanţelor care ţin de primele eforturi ale noilor demonstraţii.

De exemplu, dacă estetica existenţialistă, preocupată de singularitatea individului în contextul problematic al sensului existenţei umane, de absurditatea nefinalizării personalităţii, neglijează evidenţierea critică a mijloacelor expresive, aduce, în schimb, în atenţie problemele generale ale umanului. Sau, persistenţa temelor obstacolului, vacuităţii, frustrării exprimă criza ideologică a unor societăţi antiumaniste, dar se manifestă, aici, şi unele tendinţe compensatorii, ca implantarea artei în cerinţele imediate ale vieţii (*Bauhaus*-ul) sau în filosofia spaţialităţii modulate (Paul Klee). Semnificaţiile umaniste avansează, se caută soluţii noi de propagare a acestora, creatorii se simt solidari cu angajarea etică a artei în procesul continuu al ameliorăriii sociale. Dealtfel, se observă cum cîştigă tot mai mult teren, în conştiinţa artistică modernă, ideea că disponibilităţile instaurative ale creatorului de artă îşi dezvăluie splendorile cînd s-a realizat unitatea eului generator, pe baza acelei coerenţe lăuntrice care se constituie şi ca un ferm fond moral, o etică imanentă, cu energii generative. Este, în acelaşi timp, o nouă formulare a raportului dintre etic şi estetic, ca sinteză conceptuală în virtutea cerinţelor vieţii reale. Sau, cultul situaţiilor limită, al liberului arbitru în experimentele „morale", al stărilor absurde din antipiesele lui Beckett, Ionescu, Adamov, ca expresii ale dezabuzării, au avut şi un efect de degajare a valorilor stilistice ale structurilor non-verbale ale limbajului.

Astăzi cunoaştem bine bazele ideologice şi direcţiile artistice ale acestor modalităţi de creaţie, analiza lor critică avînd o parte de contribuţie la constituirea unei noi şi superioare faze, de sinteză, în gîndirea estetică, fază în care corpus-ul teoretic al disciplinei şi-a inclus în bibliografie şi concluziile valide ale aplicării noilor metodologii. Aceasta nu înseamnă, desigur, că experienţele novatoare, de natură conceptuală sau tehnică, nu se vor mai produce, dar raportarea critică la acestea, pe spirala corelaţiilor dintre analiză şi sinteză, se face dintr-un unghi avizat, încurajator pentru noi evidenţieri. Cumpăna adevărului şi cuprinderea lumii fenomenale constituie cel mai eficient şi raţional model de va-

Scanned with OKEN Scanner

lorizare estetică în cerinţele unei spiritualităţi omogene, ale specificului naţional, care particularizează legile generale la contexte social-politice bine definite.

Teza responsabilităţii sociale şi morale a creatorului este înţeleasă, în lumina determinismului istoric, prin referire la libertatea de creaţie, explicată ca necesitate socială obiectivă, adeverind astfel semnificaţia profundă a rolului şi naturii concepţiei de creaţie. Angajarea în obiectivele cerinţei sociale nu înseamnă altceva decît moralitatea opţiunii pentru sistemul axiologic al societăţii (frumosul exprimă un comportament în spiritul binelui). Codurile celor două situaţii de comportament — etic şi estetic — au similitudini instaurative, de maximă însemnătate umană pentru programele de acţiune, alimentate de trăsături general-umane comune. Trebuie subliniată cu deosebire importanţa valorii morale, ca opţiune profundă, la nivel acţional sau artistic, prin comportament sau creaţie în spiritul unor componente esenţiale: curaj, cinste, adevăr, justiţie, generozitate, altruism etc., la care se pot adăuga toate componentele cu sens pozitiv ale altor genuri de valori, care îşi activează, astfel, încărcătura de moralitate. Tocmai varietatea practic inepuizabilă a implicaţiilor moralităţii în domeniul artei sporeşte importanţa concepţiei ideologico-artistice a creatorului, proporţional cu talentul său de a le modela influent, pe cale emoţională, avîndu-se în vedere interferenţa şi participarea lor contopită la configurarea conştiinţei de om şi artist. Ca răspuns social, în determinare istorică, opera de artă obiectivează axiologic şi plenar conştiinţa morală a creatorului ei.

Problema responsabilităţii sociale a artistului este dependentă de moralitatea specific implicată activităţii sale, ca răspunzînd unor cerinţe sociale precise. Înţelegerea situării particulare a artistului doar ca poziţie intermediară între geneza individuală a operei şi receptarea acesteia colectivă, înseamnă simplificarea originalităţii muncii sale, a importanţei sociale a exprimării estetice. Din perspectiva caracterului social specializat al activităţii creatoare, în operă se interferează influenţe uman-modelatoare din partea societăţii, estetic-ideale din partea artistului. Exercitarea înzestrării autorului, punerea în valoare a mijloacelor de expresie care îi certifică notorietatea se verifică în operă, singura care oferă prisma deplină a înţelegerii rezultatelor sociale ale muncii

Scanned with OKEN Scanner

sale, înglobînd convingeri etice în reliefuri estetice — suport pentru intensităţi emoţionale pilduitoare. Aici, registrul varietăţii este, din nou, practic, nelimitat. Nu se poate aprecia, prin zona albă a indiferentismului etic, nici raportul real dintre creaţie şi receptare, nici dintre personalitatea omenească şi cea creatoare a artistului, nici sensul şi intensitatea angajării. În opera de artă, personajul este şi prototip şi simbol, morala şi arta se întemeiază pe fundamentele aceleiaşi baze ideologice. Expresia determinată, semnificatul, realitatea artistică a operei includ valori morale opţionale, reflectînd concepţia de creaţie a autorului, împreună cu valorile estetice şi de altă natură, opera fiind rezultat al unei activităţi umane superioare, determinate de concursul valorilor cooperante.

Aici se iveşte o altă problemă, aceea de a delimita clar ideile, sentimentele, reflecţiile care au stat la baza genezei operei de artă, de unele accidente circumstanţiale în care au apărut aceste idei, sentimente, şi care nu au un rol generic efectiv. Confuzia la care ne referim a persistat cîtva timp, prin anii '50, după cum bine se ştie, într-o fază tranzitorie, cînd se promova amănuntul convenţional drept criteriu al judecăţii estetice, în detrimentul evaluării originalităţii şi consistenţei limbajului artistic. Acel pozitivism, avînd o parte de contribuţie la instaurarea unui climat artistic revendicat de la realitate, a trecut, firesc, înspre o viziune cuprinzătoare despre artă, în care rigoarea orientării principiale se bucură de sprijinul originalităţii şi autenticităţii artistice. O anumită stare de confuzie a valorilor a fost depăşită atunci cînd s-a înţeles că încărcătura morală a operei (imanenţa estetică a moralităţii) depinde direct de sinceritatea expresiei, în regimul unei clare motivaţii personale. O artă cu adevărat revoluţionară, promotoare a unor vederi şi atitudini înaintate, progresiste, nu poate emana de la un autor cu o concepţie nesigură despre lume şi viaţă, cu un ideal ceţos, vag, cu reacţii insuficient direcţionale şi controlate, reflectînd denaturat imperativele ideologice şi morale ale epocii, ale societăţii. Asemenea dificultăţi, ţinînd de comportamentul moral al creatorului, limitează sever însuşi conţinutul şi ecoul mesajului artistic, odată cu diminuarea acestuia ca artă, nu acced la lumina vastă a general-umanului, la performanţele de spiritualitate ale umanităţii. Aceasta, deoarece regimul optim al artei

Scanned with OKEN Scanner

este semnificarea general-umanului prin prisme particulare, a nelimitatului prin concreteţe, a autenticităţii prin simboluri valide.

Interdependenţa valorilor spirituale presupune considerarea de ansamblu a sensului acestor valori, remarcabil şi din perspectiva unităţii formei artistice. Principiul formei artistice unitare atestă trecerea valorilor politice, etice, juridice etc. din conştiinţa artistului în configurarea operei. Ajungem, astfel, la posibilitatea de a substitui dualismului artă—morală imanenţa celor două sfere de valori, prin finalitatea lor umană ameliorativă privind calitatea vieţii. Artistul este dator să dea acestei împletiri organice o expresie hotărîtoare, memorabilă, prin calitatea estetică a travaliului său creator, deoarece — cum bine remarca Tudor Vianu — „un obiect nu devine pentru noi estetic decît atunci cînd îl gîndim în sfera valorii respective" (*Estetica*, ed. a II-a, Bucureşti, 1939, p. 304), avînd însă mereu în vedere faptul că „sentimentele estetice [. . .] nu pot fi niciodată descrise în afară de valorile obiective care le produc" (*Ibidem*, p. 410). Dacă sensul moral al valorii în artă nu este o descoperire de ultimă oră, noutatea zilelor noastre ni se pare că rezidă, aici, în caracterul de reprezentabilitate al cooperării conceptelor. Este cunoscut că, în artă, trecerea de la valorile eterogene la cumulul organic al acestora, într-o realitate unică, artistică, se face prin însăşi orientarea atitudinii de valoare, de la util la frumos. Dar aceste valori nu-şi declină natura lor originară, oricîtă seducţie exercită armonia superioară, frumosul. Practic nu există „autonomie", deoarece produsul de artă se constituie pe farmecul unui conflict parţial între componentele „extraestetice", fiecare păstrîndu-şi configuraţia specifică şi participînd, totodată, la revelarea armoniei superioare, artistice. Această tensiune neperturbatorie reprezintă însăşi esenţa cunoaşterii prin artă. Evoluţia spre complexitate a produsului artistic — ceea ce nu înseamnă structură eterogenă, ci stăpînirea şi exercitarea unei practic infinite game expresive — oferă o şansă unică funcţiilor de cunoaştere (gnomică) şi de modelare (morală) a artei. Abordarea lucidă şi convingătoare a dinamicii social-umane îşi creează automat conştiinţa critică a acestei abordări, încît în mod necesar vor fi argumentate artistic acele valori pozitive, înaintate care corespund cel mai bine sensului afirmativ al dezvoltării personalităţii umane. Arta

Scanned with OKEN Scanner

presupune o ierarhizare a valorilor umane care îşi cer haina de sărbătoare a frumosului artistic. În funcţie de aceasta se desăvîrşeşte, în configuraţia sa specifică, actul artistic, în momentul cînd, sub pasionalitatea transfigurării se disting principii de viaţă înaintate, aspiraţii la care subscrie conştiinţa sănătoasă a întregii omeniri.

Faptul că valoarea artei este gîndită tot mai profund şi mai complex sub semnul proclamării idealităţii umane în acţiune, din perspectiva sensului de progres conturat în practica socială constituie un aspect principal al responsabilităţii resimţite şi asumate de creatorul de artă. Sînt, acum, reprezentative acele opere care aduc meditaţia filosofică în jurul concepţiei personajului (eroului liric) şi al esteticii lucrării. Într-un climat în care actul creator se bazează pe conştiinţa menirii sale şi nu se realizează în afara acesteia, ci şi-o implică printr-un patos al lucidităţii, există toate motivele de a privi cu optimism destinul artei.

Emoţia artistică are virtuţi dinamice, trebuie înţeleasă ca un proces cu un larg spectru modelator, el însuşi iniţiator al emoţiilor cunoaşterii în cel mai cuprinzător sens. Trăirea adevărată a artei, şi arta se „actualizează" prin trăire, transgresează reacţia psihologică într-o atitudine de valoare, în care se poate regăsi fiecare receptor ca participînd la o formă profundă de cunoaştere. Arta fiind expresia specifică a unei voinţe de comunicare, barometrul valorii operei nu poate fi insensibil la numărul receptorilor, al celor care vibrează printr-o mobilizare specifică, de sensibilitate, prin decizii profunde. Este, pe de altă parte, evident că actul de conştientizare a operei de artă ca realitate distinctă nu se poate împlini decît prin trăirea ei intensă ca experienţă personală, înţelegîndu-i valoarea prin mecanismul intim care o creează, ceea ce conduce la ideea că „actualizarea" prin percepţie a operei, oricînd a fost ea creată în istoria culturală a omenirii, nu se poate face în absenţa unei instrucţii umaniste generale, fără noţiuni orientative în domeniu, fără cunoaşterea temeinică a situării moral-ideologice a creatorului de artă.

Arta modernă a deplasat accentul de pe conceptul de *mimesis* pe cele *de interpretare* şi *intervenţie*, exprimînd intenţii exprese de acţiune socială. Se aspiră ca etica procesului de creaţie să facă parte integrantă din însuşi mediul de existenţă,

Scanned with OKEN Scanner

pentru a contribui substanțial la afirmarea civilizației moderne, la perpetuarea și îmbogățirea spiritualității, la diversificarea frumosului ambiental. Pozei romantice a artistului contemplativ i s-a substituit creatorul cu raționalitate autoformativă, creatorul unui arte cu vigoare modelatoare prin frumos (înțeles ca sinceritate, aspirație ideală a rațiunii morale), în dinamica socială obiectivă, prin intensificarea emoțională a idealurilor colective. Efectul artei, de cultivare a conștiinței superioare, se produce cu o forță de sugestie caracteristică marilor înțelesuri. Dar valorile încorporate în opere înrîuresc hotărîtor conștiințele numai pe trasee optime și în raportare dinamică la idealurile umane. Se cere să militäm, prin aserțiunile pe care le scriem sau la care subscriem, pentru a edifica în conștiințe idealurile timpului în care trăim, de a le asigura acea înțelegere care să le transforme în adevărate forțe de acțiune. Totodată, li se asigură, astfel, participarea la o mișcare mai largă de idei, aducîndu-și contribuția la sinteza, specifică zilelor noastre, dintre național și universal, ca reflex al rolului tot mai important pe care îl joacă națiunile pe arena politică mondială și al mișcării de solidaritate internațională, în numele marilor idealuri.

Un aspect de mare importanță privind moralitatea artei se referă la atitudinea pe care o adoptă creatorul, prin multitudinea sensurilor inculcate în operă, față de marile probleme ale umanității, cum sînt: dezarmarea, noua ordine internațională, raporturile dintre state, resursele energetice, dezvoltarea, revoluția tehnico-științifică, resursele alimentare, poluarea mediului etc. Gravitatea acestor probleme impune ca abordarea lor, inclusiv cu mijloacele artei, să se bazeze pe o atentă examinare și interpretare a problematicii omului și umanismului în contextul politic, social-economic în care acestea se produc, să vizeze acel efect ameliorativ care în mod necesar va avea în vedere obiectivele concrete ale îmbunătățirii nivelului de trai material și spiritual al oamenilor de pretutindeni, în ideea participării cu soluții la rezolvarea acestor probleme. Dealtfel, marii creatori au fost interesați îndeaproape de problemele decisive cu care se confrunta timpul în care au trăit, din antichitate și pînă în zilele noastre, iar operele cele mai de seamă ale patrimoniului artistic universal constituie tot atîtea mărturii ale angajării puternice a autorilor în problematica cea mai fierbinte a zilei. O istorie, de la începuturi și pînă

Scanned with OKEN Scanner

azi, a artei universale poate însemna o variantă expresivă, solicitantă, a înfrîngerii limitelor cu care s-a confruntat omenirea de-a lungul timpului.

Astăzi, problematica omului și a umanismului a căpătat noi dimensiuni, prin care teoria și practica politică adîncesc abordarea și soluționarea noilor procese care se petrec în lumea contemporană. Componentele noii viziuni asupra umanismului s-au dezvoltat și în alte domenii decît cele ale teoriei filosofice sau practicii artistice, în cele ale politicului și economicului, care alimentează cu noi sugestii demersurile spirituale. Confruntarea ideologică privind condiția umană are un caracter din ce în ce mai concret, mai angajat în condiția materială a vieții. Umanizarea de ansamblu a vieții materiale și spirituale presupune, din partea creatorilor de artă, manifestarea liberă, cu responsabilități asumate, a energiei lor creatoare, mod de a participa efectiv la destinele societății. Înfățișarea nedenaturată a problematicii drepturilor omului, în contexte politic-economice și social-culturale reale, constituie un alt reper al solidarității creatorilor cu o conștiință critică eficientă a contemporaneității, al contribuției lor în procesul de formare a noii conștiințe.

Înzestrarea naturală a omului și cerințele determinismului social-istoric oferă premisele teoretice care configurează și idealul moral reluat — cu mijloace specifice — în creația literar-artistică. Acest ideal moral intră în repertoriul strategiei de acțiune, al programului politic pe care îl reprezintă umanismul pentru zilele noastre. Și prin intermediul creației artistice incorporatoare, idealul moral a devenit un element activ, modelator al practicii sociale. Acest ideal confirmă, în același timp, importanța muncii de creație în ansamblul celorlalte activități umane, prin care producătorul de valori spirituale se afirmă, se confirmă și se reafirmă ca participant activ la construcția idealurilor umanismului, pentru pace și colaborare între popoare. Și arta este chemată să-și aducă partea sa de contribuție la imperativul mondial de a se face ascultate vocile popoarelor de pretutindeni, de a se acționa în unitate pentru asigurarea dezvoltării noii vieți internaționale, de a se pronunța hotărît pentru destindere, independență națională, progres și pace.

Scanned with OKEN Scanner

ISTORIE ŞI RESPONSABILITATE

Rolul scriitorului în societatea noastră actuală poate fi mai bine înţeles dacă ne referim la un mai larg proces integrator, anume la participarea artei în general la liniile de bază ale dezvoltării sociale. Se poate observa că rolul social al artei apare astăzi mult sporit (rîndurile de mai sus au adus cîteva argumente în acest sens, unele idei le vom relua, fiind prea importante) faţă de alte tipuri, deoarece acum se simte mai acut necesitatea participării conştiente a artei la devenirea vieţii oamenilor. Chemarea la luciditate este un imperativ al istoriei. Limbajul artistic, eminamente cooperant, pe cale emoţională, între sensibilităţi individuale, între acestea şi idealurile estetice, aduce o contribuţie originală, deloc neglijabilă, la apropierea dintre oameni. Mai mult, idealitatea activă care se cuprinde în emoţia estetică însufleţeşte chemările spre afirmarea valorilor umane, care se cer puse pe deplin în valoare şi care pot fi înţelese oricînd şi oriunde. Pentru artist, este o chemare importantă luarea cu toate seriozitatea în posesiune a uneltelor sale specifice, sub acţiunea de principiu a conceptiei umanismului vizionar. Creşterea responsabilităţii artei determină implicit un spor de responsabilitate socială din partea artistului şi obiectivarea acesteia într-o artă a mesajului. Nu este inutil de repetat că forţa modelatoare a operelor de artă acţionează direct proporţional cu însăşi capacitatea acestora de a înmagazina fapte de artă autentice, cu o puternică încărcătură emoţională, mişcătoare de suflete şi conştiinţe. Şi, revenind la ceea ce spusesem mai înainte, vom putea observa că efectul armonizator al artei, imperativul cooperării prin emoţii înălţătoare (fiecare om avînd, în reacţiile psihice, asemănări de atitudine) propulsează limbajul artistic între funcţiile sociale previzionare, prin care ziua de astăzi întrezăreşte viitorul, un viitor al înţelegerii, cooperării, întrajutorării. Un viitor al înţelepciunii.

Scriitorul, desigur, se încadrează unei viziuni mai largi despre artă prin putinţa sa de a materializa o mentalitate proiectivă, prin capacitatea sa de investigare şi relevare, prin concreteţea sensibilităţii puse în valoare. Condiţia lui de

Scanned with OKEN Scanner

însoţitor permanent, atent şi nemijlocit al procesualităţii sociale îl pune în faţa problemei de a interpreta lucrurile prin intermediul unei receptivităţi deosebite faţă de contextul structurilor sociale în care acestea se produc. Or, aici perspectiva istorică se adaugă justificărilor sociale, şi-atunci impresia de real a faptelor înfăţişate se încarcă de o mare putere înrîuritoare, încît se pot estima atît aspectele realităţii imediate, cît şi cele care aparţin unui trecut mai mult sau mai puţin îndepărtat.

Asumarea creatoare a sentimentului istoric, singura cale de a se identifica şi propune modele în artă, înseamnă a face act de participarea lucidă la imperativele progresului artistic. Înţelegerea valorii în perspectivă temporală — în care trecutul şi prezentul conlucrează pentru a sesiza viitorul — se sustrage organic tematicilor minore, dogmatismului claustrant, primitivismului artistic, toate refuzînd participarea specificului naţional la circuitul universal al valorilor artistice. Libertatea de creaţie poate înflori numai pe terenul unei conştiinţe a identificării: a originalităţii artei cu capacitatea de a simboliza ascendenţa umanităţii. Istoria înseamnă tradiţie vie, nu muzeu cultural, şi determină o confruntare decisivă a artistului cu sine, trezindu-i conştiinţa deplină a rolului său de făuritor de universuri depline, cu o semnificaţie umană globală, simbolică. Pe creatorul *Moromeţilor* ni-l reamintim şi ca autor al unor monografii artistice ale istoriei actuale, cel din urmă roman al său fiind un model al dezvăluirilor solicitante. Prin *Cel mai iubit dintre pămînteni*, viaţa se trăieşte pe sine cu o sinceritate brutală, şi este numai unul dintre exemplele care pot proba că, astfel, arta îşi depăşeşte compromisul de a oferi doar un duplicat al istoriei, devenind *istorie* în forma expresivă a acesteia. Fascinaţia realului individualizează *opere* în Opera mare a artei, ceea ce arată că trăirea istoriei în concret nu disturbă functiile fundamentale ale artei.

O evoluţie semnificativă, în acest sens, a înregistrat şi poezia lui Nichita Stănescu. Volumul său din 1978, *Epica magna*, după experienţa fascinantă a caligramelor care se reprezentau cu o fantezie neîngrădită, din cărţile anterioare, restrînge aria formală la stilizarea formelor lirice directe, cu un sentiment mai prezent al existenţei reale, un real în

stare de imaginație. Poezia ca spectacol se apropie de o predicație sentimental-tragică a existenței.

Dialectica scrisului întreține o tensiune fecundă între *lume* și *lumea operei*, cu distribuții nuanțate de accente cînd spre cosmosul obiectiv, cînd spre coerența artistică a mesajului. „Cîmpul de informație" și „cîmpul de in-formație" se intersectează, scriitorul *dă* seama, *dîndu-și* seama. În artă, semnul *înseamnă* în măsura în care *se* înseamnă. Orice relație rudimentară trebuie exclusă, demnitatea existenței impune avizarea ca atare a conștiinței artistice. Astfel se întîmplă că norma responsabilității morale introduce istoria în conștiința intimă a creației, identificînd valoarea și căile artistic valabile de acces la ea. Permanența istoriei se încarcă de valorile expresive ale permanenței artei, în vreme ce arta își constituie, deopotrivă, o istorie proprie, specifică — e adevărat, de unii contestată — în oglinzi de o transparență captivantă. Calitatea inspirației primează față de modalitatea aleasă, fiindcă transmiterea, deși întreține longevitatea valorii, nu o creează.

„Muzeul imaginar" al literaturii este un complex fastuos și fascinant de teme, metode, inovații, migrări de motive și reevaluări formale, putînd fi toate citite în *Marea Carte* a omenirii. Vertijul novator al limbajelor artistice, specific epocii moderne — însemnînd, în același timp, un sentiment viu al istoriei în interiorul marelui organism artistic — dă seama, în forma sa ireductibilă, despre mutațiile esențiale ale vremurilor pe care le trăim, excesul schimbărilor făcînd rimă cu solicitările erei tehnologice. Supleţea imprevizibilă a comportamentelor umane aduce după sine o presiune exercitată la nivelul limbajelor. Arta *înțelege* lumea în care trăim și ne oferă miza acestei înțelegeri.

Solicitările istoriei actuale se recunosc și în necesitatea de a intensifica schimburile de valori artistice, în virtutea unui proces, caracteristic timpului nostru, de modelare cît mai cuprinzătoare a conștiințelor în lumina idealurilor umanismului, cooperării și păcii. René Berger observa, îndreptățit (în *Artă și comunicare*) că, astăzi, informația își accelerează ritmul de producere paralel cu accelerarea ritmurilor de distribuție (însă, limitarea codului dat nu poate fi învinsă prin tehnica marilor tiraje sau prin perpetua reactua-

Scanned with OKEN Scanner

lizare a ediţiilor). Atunci, s-a încercat mutarea informaţiei lingvistice în fotografie: emergenţa figurii pe fond, ziare, reviste, cărţi în benzi ilustrate. Bineînţeles, este vorba de hibride text-imagine, care au proliferat, însă, pe scară industrială şi la nivelul întregului mapamond. Intervine o nouă modificare: verbalizarea se transformă în vizualizare de gradul doi („mesajul iese din sistemul lingvistic şi din sistemul lingvistico-iconic pentru a se transforma în imagine televizată"). Dar adevărul desprins de René Berger sună mai bine şi mai mult decît o concluzie: cînd un eveniment are o „origine verbală, tot ce se află în legătură cu acest eveniment este difuzat „în funcţie de statutul verbal care i-a iniţiat existenţa", de unde, astăzi poate mai mult decît oricînd, necesitatea cooperării între conştiinţe prin traduceri; sau, mai larg, prin schimb efectiv de mesaje artistice, cu participare lucidă, morală şi responsabilă la cererea istoriei actuale a omenirii, la continua „umanizare" a istoriei viitoare. Din miezul de foc al operei, cititorul se împărtăşeşte cu o fervoare lucidă, reculeasă, simţind o unitate imprescriptibilă între idealitatea operei şi înţelepciunea lansării ei în lume.

Un alt aspect legat de sporirea necesară, în zilele noastre, a responsabilităţii sociale a scriitorului se defineşte prin deschiderea posibilităţilor participării sale la viaţa socială. Asistăm la un efort salutar de comunicabilitate a literaturii la viaţa publicistică în general, cu menţiunea că acest proces trebuie adîncit şi lărgit, fiindcă mijloacele publicistice vin să sporească gama opţională a literaturii şi să întărească eficienţa socială a unei conştiinţe artistice care trebuie să fie cunoscută şi recunoscută. Însă posibilităţile de schimb fructuos între cele două modalităţi ale scrisului publicat nu sînt îndeajuns folosite, alteori se folosesc abuziv, emfatic, ajungînd să indispună.

Se poate afirma că scriitorii noştri de astăzi înţeleg şi confirmă responsabilitatea socială şi morală care le revine, cu dorinţa de a răspunde prin calitatea operei create. Se cere însă, în virtutea unui principiu suprem şi în numele acestor frumoase gînduri dovedite, ca ei să rostească, tot mai convingător, *adevărul*.

Scanned with OKEN Scanner

OMUL ŞI ARTA

Totalitatea obiectelor de artă compun o imagine de sine a omului, care distilează experienţele existenţiale în modele umane. Travaliul artistic asupra datelor reale presupune o formă specială de sinteză, din care nu lipsesc amănuntele particularizante, nici reliefurile umezite de boarea realităţii, ci tocmai aceste elemente ale concretului sînt intensificate, exprapolate prin densitatea emoţională care li se infuzează pentru a deveni revelatorii, a emoţiona prin sensibilizarea intensă a concretului. Este o formă distinctă de abstractizare, ştiindu-se că orice experienţă de cunoaştere — şi arta face parte dintre acestea — presupune un anumit grad de antrenare a concretului în semnificaţii teoretice. Abstractizarea prin artă elimină discursul teoretic, îl implică într-o formă derivată a conceptualizării, formă care îi conferă specificitatea inconfundabilă. Cu alte cuvinte, o abstractizare inculcată în puterea de emanaţie emoţională a unor repere care sînt la îndemîna cea mai firească a vieţii trăite. Nu trebuie să mai existe nici o îndoială referitoare la faptul că regimul artei presupune raţiuni imanente, că nu raportarea directă, nenuanţată la real dă putinţa evaluării operelor. Dacă s-ar întîmpla aşa, adică ar prima aspectul recognoscibilităţii datelor primare, a stimulilor care stau la începutul procesului trasfigurator, axiologia artei ar fi anulată de succesiunea practicilor existenţiale. Acestea înseşi s-ar sustrage de la circuite efective intense şi s-ar rezuma la aptitudini de practică validă a experienţelor de viaţă. Or, arta vine tocmai să recunoască şi să celebreze umanitatea vieţii trăite, sensul solicitant, înălţător al destinului uman în spaţiu şi timp. Esteticienii, criticii, teoreticienii fenomenului artistic nu au încetat — şi, sperăm, nici nu au obosit — să argumenteze şi să demonstreze că exagerările, în oricare din cele două direcţii în care se pot produce de preferinţă, sînt la fel de dăunătoare pentru axiologia artei: în direcţia replierii acesteia mecanic la realitate, ori în cea a eludării realităţii prin hipertrofierea înţelegerii în sine a formelor artistice. Este evident — dar adevărurile trebuie repetate — că fotografierea realităţii nu dezvăluie sensurile profunde ale

Scanned with OKEN Scanner

existenței omului în centrul acestei realități, după cum dinamica formelor, a specifității artistice nu trebuie să contravină actului semnificativ de comunicare prin artă. Participăm, acum, la o fază de sinteză la nivelul teoriilor despre artă, cu tendința de cumpănire a fenomenelor care s-au produs cu o viteză și inventivitate uluitoare, chiar derutantă, în secolul nostru. Metodologiile de creație diversificate, fenomenele artistice în cele mai neașteptate întruchipări au solicitat intens resursele explicative și interpretative ale esteticii, care s-au dovedit și de data aceasta generoase, apte pentru înțelegerea mecanismelor noilor comportamente artistice, probînd, totodată, vitalitatea disciplinei, în rosturile ei, decise de comandamentele experiențelor de creație. Dar, faza de sinteză presupune cunoașterea spațiilor de producere, a viabilității și limitelor acestora, a naturii specifice obiectelor care le populează, deci o gîndire echilibrată, avizată și previzionară. Acest mod cîștigat de explicare și evaluare poartă în sine șansa de a sprijini direct creația, ferind-o de asperitățile liminare pe care le amintisem și netezind drumul celor mai valide artistic și uman-reprezentative întruchipări creatoare. Aceasta contribuie și la întreținerea unui climat stimulativ pentru inițiativele creatoare, a unui tonus social continuu primitor de opere în care să-și recunoască măsura sensibilă a umanismului care îl străbate, a unei dispoziții permanente de asimilare a vocațiilor constructive. Or, construcția în artă înseamnă generarea de forme care simbolizează esența și devenirea vieții, instaurarea unui regim metaforic al existenței, proiecție fascinantă a omului ca declanșator de energii optimizante pentru calitatea generală a vieții. Nevoia de comunicare prin artă corespunde acelui imperativ al societății de a prefigura simbolic viitorul prin reliefarea acestuia în prezent.

Prin artă, omul își pune la dispoziție un instrument patetic de investigare și clasificare imperioasă a conștiinței de sine, care îmbracă luciditatea acestui demers autoinformativ în pulsația unei temperaturi vizionare. Este vorba de recunoașterea, prin artă, a unei configurații generalizante a umanului în calitatea vieții trăite, a unei vieți trăite în acest spirit de către toți oamenii, unii deocamdată în dorința împlinirii lui, alții în fapt. Socotim că astăzi, cînd lumea simte tot mai mult imperativul colaborării, necesitatea acelui con-

Scanned with OKEN Scanner

sens care să salveze viața și să-i intensifice cerințele de optimizare la toate nivelurile existenței sociale vine să recunoască artei un rol cooperant cu încărcătură specială. Limbajul universal al artei se constituie, astfel, într-un instrument influent, autoritar, de nelipsit în limbajul universal al atitudinilor umane responsabile, conștiente de destinul omenirii și necesitatea asigurării dreptului tuturor la existență și fericire. Mesajul artistic devine, în acest fel, o parte inseparabilă a mesajului umanist general pe care omenirea simte nevoia să și-l rostească, să și-l afirme și să și-l confirme.

Sînt tot mai dese glasurile, auzite în forumuri internaționale și naționale, care fac apel la rațiune, cumpătare, luciditate, cooperare, întrajutorare, respect reciproc, umanism, principii în slujba cărora se pun manifestările artistice cele mai prestigioase, colocviile și congresele internaționale care dezbat rolul și destinul artei în societatea contemporană (în această idee s-au înscris și temele formulate și dezbătute la congresele internaționale de estetică ținute la București și Dubrovnik). Este simptomatic faptul că asistăm la un tot mai intens schimb de valori culturale și artistice, că oamenii simt tot mai mult că această cale a adevărurilor emoționale corespunde pe deplin nevoii lor de a se cunoaște și de a se apropia, de a-și rosti acele mărturii de identificare în aspirații pe care le cristalizează simbolistica artei. În acest concert al umanismului cooperant, țara noastră ocupă un loc distinct, prin puterea și convingerea rostirii acestor imperative, prin susținerea necesității de intensificare a schimbului internațional de valori, de înțelegere a rolului artei și culturii în cadrul progresului social, pentru găsirea unui limbaj comun între țări și popoare, pentru afirmarea dorinței oamenilor de a trăi în pace, colaborare, în rosturile inalterabile ale umanismului.

În experiența recentă a omenirii, expresiile artistice se înnoiesc la fel de impresionant ca și dinamica vieții imediate, polemizează activ cu tradiția sau — din contră — se revendică de la spiritul ei dăinuitor și aducînd o ordine liniștitoare; dar mai apropiat de adevăr ar fi să le numim „viziuni și vederi" (vizualitatea cîștigă tot mai mult teren în proiecțiile concrete ale originalităților spirituale), fiindcă îm-

Scanned with OKEN Scanner

bină mobilul ideatic, apartenența la un anumit mod de gîndire cu diversificarea căutărilor expresive pronunțat individuale.

Unele tendințe ale deceniului '70, manifestate pe plan mondial, au disimulat postura „clasică" a artistului în varietatea tipologică a existențelor sociale, au integrat deci creația în ritmul de existență. Oameni din cele mai variate domenii ale practicii sociale, cu cele mai diverse înclinații și temperamente, au devenit artiști fără premeditare, în virtutea unei tentații de complementaritate a profesiunilor extra-artistice. Dacă în unele cazuri este vorba de un instinct al ordinei, cu rol de reglementare a diversificării spectaculoase a vieții practice, în altele funcționează tacit o conștiință de compensație pentru umanul frustrat la acest tehnicizat sfîrșit de secol, care presupune și o mai acută conștiință a *timpului*, nu numai a *istoriei*. Ameliorarea de care se simte nevoia nu este, în primul rînd, de ordinul optimizării proceselor de producție și a eliminării efortului oamenilor, ci de esența raportului dintre om, pe de o parte, mijloacele de producție și obiectul muncii, pe de altă parte. De aceea, multe dintre lucrările novatoare de artă din alte țări, ai căror autori sînt un fel de artiști ai ingeniozității, nici pe departe nu erau destinate să intre într-un muzeu sau într-o galerie de artă, ci trebuiau admirate *in situ*, ca un epifenomen al naturii, mergînd de la capriciu și divertisment pînă la remodelarea ambianței. Cum se exprima un comentator străin, o expoziție simbolică pentru o bună parte din arta occidentală actuală ar cuprinde „obiecte de artă și obiecte legate de artă", dînd o idee despre „idila" care s-a statornicit între artă și societate.

Prelungirile hiperrealismului în ambiental, ori corijarea monumentalului prin sugestiile naturii, ca și emersiunea decorativului în ipostazele cotidiene, de rutină, polemizează cu sensul clasic al noțiunii de *artă*, cu înțelesul acesteia încorsetant și opac, cantonat într-un statut muzeal intolerant, neputîndu-se aplica, deci, ca atare, noilor solicitări pe care experința vieții moderne le pune în fața artei. O imensă cortină care închide defileul în Colorado, un gard de țesătură albă, lung de 40 de km, pornind de la malul Pacificului, pictura corporală, obiectele uzuale bogat ornamentate, *graffiti* etc. sparg cercul clasic al noțiunii de artă și propun

accepții mai largi, în care să intre și formele cotidiene ale nostalgiei după frumos, cît și protestele masive împotriva degradării mediului sau stereotipiei exceselor urbaniste ale impersonalizării. Se dă un nou sens și noțiunii de „artă populară", odată ce toate aceste obiecte sînt la cea mai largă îndemînă și nu presupun un efort elitar pentru recunoaștere reciprocă. Nici profesionalismul nu este exclusivist, dar „amatorismul" se purifică de compromisul diletantismului. Nevoia de comunicare nu duce la artificii sărbătorești, ci la mesaje presante. Dacă se poate întîmpla ca vitalitatea și expresivitatea să țină locul instruirii artistice, în schimb nu se poate admite ca tehnica de execuție să se exercite în absența spiritului.

Desigur, astfel de lucrări nu au durabilitate, în sensul tradițional al cuvîntului, dar statutul acceptat ca atare de creatorii lor nici nu prezumă performanțele longevității. Contează, în aceste cazuri, ingeniozitatea ideii-șoc și procesul de execuție însuși, marele semn tutelar fiind cel al improvizației interpretative. Modalitatea *graffiti*, în impact cu direcțiile ambientale ale artei, a generat, în unele părți, o explozie a caligrafiilor decorative, în care se folosește mai ales onomastica (nume, porecle) pentru a denumi diferite locuri urbane, obiecte de uz cotidian. S-a ajuns, astfel, la un soi de „dicționar al străzii", scris uneori în caligrafii remarcabile. Cu o anumită simplitate și bravadă simpatică, spontaneitatea decorativă acomodează ambientul pentru efectul unei școli de artă.

Pe de altă parte, aceste manifestări coexistă într-un context artistic mult mai complex, în care raportarea la tradiție nu poate fi ignorată, pe cînd tendințele novatoare își caută justificări de principiu. Uneori, „tradiția" la care se face trimitere este de rezonanțe apropiate, încă stăruind în cîmpul acustic al creatorilor de artă. Acesta este cazul expresionismului abstract, artei pop — curente învederate în deceniul '70; fotorealismul poate fi înțeles ca o prelungire imediată a hiperrealismului: benzi video, fotografii sînt folosite ca mjloace de popularizare a unor domenii tradiționale ale artei, ca opera, muzica instrumentală și vocală, dansul ș.a.; stilul *contry and western* se raportează direct la baladele eroice și sentimentale ale vestului sălbatic; un stil coregrafic este tot mai simțit în gimnastica artistică.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă aplicăm mecanic un concept abstract de artă la aceste manifestări, am trage concluzia că asistăm la un declin al „calităţii" artistice. Este adevărat că pluralismul lor poate deruta, după cum tot adevărat este că un „timp de gîndire" se poate acorda şi esteticianului, dar nu celui care încearcă să normeze imprevizibilul, ci unuia care prevede normativităţi genuine. Dependenţa de cunoscut, efect psihologic al gîndirii stereotipiilor dinamice, naşte şi reversul noutăţii aprecierii, al disponibiltăţii estetice pentru inovaţie. Mai ales cînd această inovaţie înseamnă o implantare în concret, un releveu al situaţiilor practice, o baie de fenomenalitate pentru artă.

Dealtfel, asistăm astăzi la o tendinţă mai generală, de diversificare a expresiilor personale, probabil şi dintr-un sentiment al comuniunii mai intime cu efectele imediate, propagandistice ale artei. Pentru artistul zilelor noastre, opera implică mai responsabil biografia, fiindcă fiecare conştiinţă responsabilă se simte datoare să ia parte la viaţa omenirii, opera simbolizînd, în fapt, un mesaj-în-situaţie. De la analiza microscopică a stărilor proprii, estetica este pusă tot mai accentuat în situaţia de a formula pregnant şi imperativ întrebări apărute în alte domenii, folosind cu ingeniozitate manevrarea tehnicilor de frontieră.

Pentru om, arta trebuie să devină numele lui de familie . . .

NECESITATEA ARTEI

Există momente cînd spiritul meditativ simte nevoia să se întoarcă asupra sieşi, să se privească în oglinda propriilor lui nelinişti, să se acorde cu undele cosmice vitalizante care, necaptate, se pierd iremediabil în univers. De aceea — ce poate însemna, dincolo de coerenţa gramaticală a sintagmei „necesitatea artei", substanţa însăşi a conceptului, valoarea lui exemplară în ordinea umanităţii pe care este chemat să o exprime?

Arta nu poate exista decît într-un regim al libertăţii. Această afirmaţie poate părea o banală propoziţie şcolară,

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce și este, într-o oarecare măsură, odată ce expertiza bunelor intenții este evidentă. Ceea ce, iarăși, nu înseamnă că rezolvarea a și venit de la sine, că un anume consens frazeologic poate suplini adeziunea de fond, patetică și irevocabilă, la evidența unui adevăr. Desigur că, în regimul unui umanism activ, necesitatea artei decurge din arta necesară. Necesară în sensul că umanismul nu își poate reprezenta propria scară valorică fără acest recital de suflet care este arta, fără sensibilitatea expresivă gradată pe succesiunea obiectivă a valorilor. Arta este o înaltă expresie a nevoii omenești de înțelegere, de cordialitate nerepresivă, de evaluare a adevărurilor umane, oriunde acestea se vor fi produs. Să ne gîndim, bunăoară, că estetica secolului nostru a dezvoltat enorm demersuri acuzat specializate, evaluări instrumentalizate ale realității artistice, metodologii scientizate, experte în calificarea obiectivă a fenomenului artistic. Ce înseamnă, în esență, acest proces al cooperării evaluative? O pauză de sensibilitate? Elementul nou este doar proclamarea metodologiilor în sine? Un fel de ministeriat artistic fără portofoliul sensibilității? Credem că mult mai mult decît toate acestea, fiind vorba, în fond, de o necesitate acut resimțită de cooperare a mentalităților evaluative, a atitudinilor valorice față de artă. La o impresie imediat constatabilă, directă, determinată, o anume sensibilitate răspunde unei anumite solicitări; este, însă greu să ne încredem că o metodă operativă caută adeziuni spectaculoase, fiindcă acestea, de regulă, nu există; ea se revendică de la un emisar tenace.

Arta nu este numai o problemă de „curaj", ci și de anturaj, iar „specificul" și „specificitatea" nu au nicidecum o esență restrictivă, ci una evenimențială pentru umanitate. Planeta are nevoie de această recunoștință. Este adevărat că se cere un discernămînt aparte și o intuiție selectivă pentru a înțelege că fenomenul artistic, produs deci în imanența sa estetică, se dezvăluie multiplu, așa cum instrumentele receptive sînt apte de a-l primi. Aceste noi limbaje nu tind, în esență, să usuce seva florii de artă, dar au orgoliul de a-i întrezări capilaritatea care le asigură viețuirea. Nimic rău, desigur, dar atunci, deoarece obiectivizarea limbajului evaluativ a devenit o tendință specifică secolului nostru, obiectivitatea structurii artistice devine dependentă de un pro-

Scanned with OKEN Scanner

gram de creaţie (conştient, desigur), sau de un principiu valorificator? Trebuie să recunoaştem, în această ordine de idei, că obiectivizarea metodologiilor a sporit simţitor însăşi difuzarea universală a valorilor artistice. Lucrurile trebuie, firește, foarte atent cîntărite. Este vorba de faptul că tehnicizarea demersurilor a trezit rezonanţa cuprinzătoare a obietelor de artă, a sensibilizat latenţe expresive care ţin de structura intimă a obiectului artistic. „Noutatea" punerii în valoare oferea o nouă dovadă a complexităţii fenomenelor de artă, care, deşi nu erau dezvăluite ca totalitate, semnalau această calitate de fond. Desigur, se poate spune că structuralismul, informaţionalismul, fenomenologia, psihanaliza, interpretaţionismul, existenţialismul ş.a. se apropie deliberat, ca specializări, de fenomenul artistic, dar cine se limitează la o „pistă" şi renunţă la alte tentaţii? Am putea adăuga, încă, ideea că aceste demersuri, bine cîntărite, nici nu pretind o concurenţă orgolioasă faţă de cuprinderea generalizantă din estetica filosofică. Credem că sînt, mai degrabă, simptome teoretice specifice secolului nostru, de a semnaliza şi de a da dovadă despre aptitudinile cooperante, umaniste, „internaţionaliste" ale obiectului de artă. Aceste aptitudini au existat, de sigur, totdeauna. În clasicismul antic, au fost puse în valoare prin epopeea demonstrativă a caracterelor. În literatura medievală, prin surpriza nedezvăluită a misterelor. În clasicism, prin sociologia oponentă a psihologiilor. În romantism, prin dependenţa sufletească de natura şi înălţimea idealurilor slujite. Astăzi, sîntem conştienţi că toate aceste perspective nu se exclud, nici nu se presupun cu necesitate, în totalitate, că sînt existenţe virtuale în evenimentul uman al operei de artă, că deschid drumuri fără a trasa o hartă completă, că se justifică dintr-o generozitate specifică a emanaţiei artistice. Însă, tocmai viziunea comprehensivă, totalitară, armonioasă asupra fenomenului artistic, ai cărui beneficiari sîntem noi, degustătorii de astăzi a artei, ne îndeamnă către o viziune de sinteză, care ar fi o expresie nouă a conştiinţei cuprinzătoare, evoluate prin practica procedeelor individualizate. Dar această înţelegere nu se mai bizuie pe temeinicia pozitivă a demersului, meşteşugăreşti ale instrumentului, ci pe însăşi esenţa obiectului pe revizia lui posibilă, în sens contabilicesc, pe aptitudinile la care se referă, pe degajarea aptitudinilor acestuia de a vorbi

Scanned with OKEN Scanner

oricînd și oriunde. După înțelegerea excelenței instrumentelor, se ajunge la înțelegerea excelenței obiectului.

În această ordine de idei, credem că mai trebuie semnalat un aspect. Cultul metodologiilor specializate, din secolul nostru, a fost expresia istoric necesară a universalizării conceptelor științifice, a consensurilor de civilizație, a demersurilor intelectuale în ultimă instanță. Dar acest limbaj, cu o alură elitară cel puțin în faza lui de început, nu poate fi un punct de sosire, ci doar unul de plecare, nu poate exprima esența, ci poate semnaliza concentrări semnificative.

Este un limbaj interesant fără a fi tranșant. Or, străbătînd noua experiență spirituală, prin achiziționarea beneficiilor procedurale pe care le-a argumentat, sîntem îndemnați să ne întoarcem la excelența obiectului artistic, de a cărui valoare avem, acum, o conștiință mai sigură. Dar și mai edificată asupra faptului că nimic nu-i poate înlocui limbajul specific, apt — repetăm — să se adreseze oricui și oricînd, spre a înnobila. Vrem să adăugăm imediat că nu punem o problemă de cazuistică în sine, că nu acreditățm ideea artei ca un dat extratemporal, ca o simplă problemă de „necesitate" convențională, în afara evidențelor modelante.

Clasicism, romantism etc.? Toate și încă ceva: Omul și Arta față în față, cu majusculele imanenței.

Estetica noastră actuală se poate caracteriza prin cîteva elemente care îi dau o anumită configurație, prin cîteva componente ale unor preocupări omogene. În ultima vreme, s-au înregistrat preocupări și realizări notabile, în special pe două direcții care, desigur, se presupun ca necesar complimentare. Prima ar fi reevaluarea critică a moștenirii naționale în domeniu, prin monografii, reeditări ale unor lucrări intrate în istoria disciplinei, culegeri tematice de texte (antologii), sinteze asupra unor perioade cu preocupări predilecte în acest sens, care, chiar dacă — unele dintre ele — nu s-au referit exclusiv la gîndirea estetică, au implicat-o, în schimb, decisiv în ansamblul spiritului critic respectiv (pașoptismul, junimismul, mișcarea de la *Contemporanul*, literatura interbelică etc.). Monografiile critice dedicate unor scriitori români includ și obiectul înfățișării atitudinilor și preocupărilor de estetică ale scriitorilor în cauză. O utilă preocupare se materializează în seria „Permanențe. Perspective" a Editurii Eminescu, un

Scanned with OKEN Scanner

exemplu fiind antologia tematică *Naţional şi universal*, deşi socotim că aici criteriile ar trebui mai bine precizate, fiindcă uneori tema se substituie domeniului ei de manifestare şi calităţii acestei manifestări.

În paralel, estetica românească de astăzi îşi manifestă prezenţa şi prin asimilarea critică a unor texte fundamentale, aparţinînd gîndirii estetice universale, în absenţa cunoaşterii căreia nu îşi poate defini nici statutul propriu. Au existat ezitări, izvorîte dintr-un fals protecţionism pentru valorile autohtone, dintr-o înţelegere îngustă şi provincială a acestora, dar au fost depăşite, încît ne aflăm în posesia, ca mijloace de acţiune bibliografică, a acelor texte care nu puteau lipsi de pe masa de lucru a nici unui estetician serios, orientat în materie. Au apărut, în versiune românească, lucrări fundamentale, texte caracteristice pentru mişcarea ideilor novatoare în estetică, purtînd semnăturile unor Wilhelm Dilthey, Roman Ingarden, Johannes Volkelt, Serge Doubrovsky, Gerard Génette, Johan Huizinga, Oskar Walzel, Galvano della Volpe, Georg Lukács, Jean Starobinski, Henri Focillon, Ştefan Morawski, Mikel Dufrenne, Werner Hoffmann, Abraham Moles, Pierre Francastel, Giulio Carlo Argan, W. Tatarkiewicz, Fernand Baldesperger ş.a. (înşiruirea este absolut întîmplătoare). Acesta este un fapt de o deosebită importanţă, fără de care nu am fi putut nici noi înainta cu folos în propria dezvoltare, necesară, a gîndirii estetice.

Mai putem observa existenţa unor preocupări stabile în domeniu, aparţinînd unor esteticieni care s-au impus şi al căror nume înseamnă de-acum o garanţie pentru fiecare carte nou-apărută. Este vorba de specialişti ce au ştiut să-şi depăşească orice complex şi să abordeze problemele specifice cu o fructuoasă cutezanţă care, oricum, în condiţiile date şi arătate, nu ţine de agresivitatea inconştientă. Ni se pare că se mai pot semnala: simţul obiectivităţii, al concretului, evitarea încărcăturii de strictă speculaţie teoretică, păstrarea criteriilor axiologice şi participarea esteticii la conştiinţa spirituală a epocii, sub forma unui activism ideologic iradiant.

Desigur că, în orice încercare de definire a artei contemporane, esteticii îi revine rolul de a stabili principiile operative şi omogenitatea viziunii de ansamblu. Din păcate, nu în toate cazurile cînd s-au elaborat lucrări de sinteză asupra literaturii, istorii literare, monografii de curente etc., multe

Scanned with OKEN Scanner

stînd sub semnul eterogenităţii, al simplei juxtapuneri de contribuţii, fără nici o şansă în faţa unui examen exigent. Mai trebuie semnalată relativa indiferenţă a criticilor (literari, de artă) faţă de problemele specifice de estetică, pe care le cunosc în linii mari, cam aproximativ trase. Această (falsă) „specializare" a criticului îl supune unei morţi spirituale lente, chiar dacă o anume dexteritate îi dă, pe moment, iluzia clasicizării în viaţă. Ar fi chiar foarte interesant dacă s-ar pronunţa în chestiunile de estetică înşişi cei care, profesînd conştiinţa critică aplicată, ar veni dinspre opere spre teorie, cu argumente evidente pentru validarea sau invalidarea acestora. O valorificare reală nu poate să treacă peste aceste contribuţii. Totul este ca stabilirea criteriilor să nu se facă după ce investigaţiile s-au consumat.

Faţă de deceniile anterioare, reflectarea esteticii în revistele noastre — un alt aspect ce trebuie luat în seamă — a dobîndit unele drepturi, dar nu pe măsura cărţilor şi a importanţei problematicii din domeniu. Faţă de calitatea cărţilor care apar, într-un ritm chiar neatins pentru alte specializări, faţă de mişcarea universală intens autorizată, atenţia acordată de publicaţii nu este pe măsură. Sînt rare recenziile, cronicile, articolele de dezbatere pe marginea cărţilor de estetică nou apărute. Din păcate, se scriu atîtea şi atîtea recenzii despre cărţi dacă nu slabe, cel puţin mediocre, de literatură sau de critică, dar se trece cu prea multă uşurinţă peste fenomenul editorial al cărţii de estetică, în care s-au înregistrat — după cum arătam — realizări dintre cele mai distincte.

În general, se pare că etapa demersurilor de intensă specializare, de obiectualizare scientistă a metodologiilor s-a consumat în nucleul ei de foc şi au rămas în urmă doar exerciţii de oarecare rutină. Achiziţia logaritmică a obiectului a dat deschideri noi, foarte interesante, deşi veneau mai mult ca o confirmare decît ca o pronunţare. Oricum, acea degajare a unghiului de vedere pe care a înregistrat-o estetica în secolul nostru rămîne o caracteristică a acestei spiritualităţii, dispusă a vedea în ştiinţă tot mai mult o confirmare principială.

Se pare că ne reîntoarcem, desigur la un alt nivel, cu noi achiziţii teoretice, avînd noi posibilităţi de mişcare în planul ideilor, la o nouă integrare filosofică a esteticii, printr-o revenire la viziunea de amsamblu privind — în marile lui mecanisme de funcţionare — raportul dintre creator, operă şi public.

Scanned with OKEN Scanner

CONCEPTE ŞI ATITUDINI

O „TEORIE A ROMANULUI"

Prin grija mult folositoare a unora dintre editurile noastre, alături de alte opere de importanţă fundamentală pentru gîndirea estetică modernă, este pe cale de a avea, în românește, o imagine edificatoare despre opera lui Georg Lukács. La scurt interval după *Estetica* sa şi după *Specificul literaturii şi al esteticii*, au apărut, în traducere, *Teoria romanului* şi *Romanul istoric*. *Teoria romanului* îşi propune să ofere o sistematizare „istorico-filosofică privitoare la formele marii literaturi epice", deci o situare specifică a „marii literaturi epice" prin raportarea la nivelul general al unei culturi („închis" ori „problematic") şi prin încercarea de tipologie a formei romaneşti. Pe lîngă abordarea problematicii de bază din unghiul specializat al teoriei literare, un mobil de încredere umanistă a stat la baza scrierii acestei sinteze teoretice, înţeleasă şi ca replică intelectuală la psihoza războiului şi la elanurile belicoase care începuseră să se afirme de pe la 1924, anul începerii redactării. Pe atunci, cum mărturiseşte esteticianul, era impresionat de exemplul lui Dilthey, în conceperea unor universuri mentale ca sinteze grandioase (cu tot caracterul speculativ al construcţiilor). Lukács a adoptat principiul teoriei progresive, cu puţinătate exemplificativă, al alternativelor spirituale care cuprind alegeri tipologice minime („sinteză abstractă"). Trecînd prin examenul de conştiinţă al reconsiderării filosofiei hegeliene, concepţia diltheyană a „categoriilor spiritului" se îmbogăţeşte cu viziunea istorică a categoriilor esteticii, chiar cu adîncirea componentei lor istorice. (Cu toate acestea, Lukács cel matur, marxist, priveşte

circumspect și detașat această încercare a lui Lukács din tinerețe.)

Relația la Dilthey nu se oprește, însă, aici. Aspirația spre totalitate este o vocație a entității noi, care — teoretizează Lukács — se obține printr-o concentrare a esențialității și, în sens diltheyan, creatorul devine agent al unei sinteze transcendentale.

Lukács, însă, apropie ideea totalității de realitatea vieții, din care face parte și creatorul de geniu, fără ca amintirea lui Dilthey să-l poată părăsi. De aceea, va căuta o soluție de împăcare, făcînd posibilă, chiar necesară, considerarea ambelor perspective, într-o formulă însă ușor indecisă. În această idee, putem citi: „Întregul vieții nu dă la iveală nici un fel de centru transcendental și nu acceptă ca vreuna din celulele sale să-și asume dreptul de a-l domina. Pentru ca un subiect să poată ascunde în structura sa toate condițiile totalității și să-și poată transforma limitele proprii în limite ale lumii, el trebuie să-și instaureze entitatea, departe de viață și de empiria inevitabil implicată ei, pe culmea pură a esențialității, fără a mai fi altceva decît purtătorul sintezei transcendentale. Un astfel de subiect nu poate apărea însă în epică". Și, mai departe: „ceea ce este necesar din punctul de vedere al problemei, fie suflet, fie eveniment, capătă existență prin relațiile pe care le întreține cu centrul; dialectica imanentă a acestei unități conferă fiecărui fenomen individual — în funcție de distanța față de centru a acestuia și de importanța sa pentru problemă — o existență pe măsură. Problema se refuză aici oricărei exprimări, deoarece ea este ideea concretă a întregului, deoarece numai acordul tuturor vocilor este în măsură să scoată la suprafață bogăția de conținut care zace aici. Pentru viață, în schimb, problema este o abstracție, raportarea unui personaj la o problemă nu poate să preia niciodată întreaga bogăție de viață a acestuia, și orice eveniment din sfera vieții trebuie să se comporte alegoric față de problemă".

Din perspectiva totalității extensive a vieții (care, astfel, nu mai apare ca o evidență), este definit și romanul (genul „unei epoci pentru care imanența vitală a sensului a devenit o problemă — deși ea nu și-a pierdut cu totul aspirația către totalitate"), ca gen preferat — înțelegem că estetic preferat, pentru puterea de cuprindere autentică și de tensiune relevantă, deși, social, timpul era cel al armoniei individului

Scanned with OKEN Scanner

în colectivitate — pentru calităţi inalienabile, rostite axiomatic-metaforic („Romanul este forma bărbăţiei mature, ceea ce vrea să spună că închiderea lumii sale este din punct de vedere obiectiv un *ce* imperfect, iar din punctul de vedere al trăirii subiective un act de resemnare"), evidenţiind un fond de intensă problematizare, ceea ce înseamnă deopotrivă condiţie şi aspiraţie, o căutare activă a identităţii de sine („această trebuinţă de cugetare este cea mai adîncă melancolie a oricărui roman mare şi autentic").

Teoria romanului propune o tipologizare a formei romaneşti, dar şi a structurilor psihice caracteristice, răspunsuri controlabile, istoric şi temperamental, de către imperativele majore ale, societăţii pe care le simbolizează. Bogăţia acestor forme transpare şi prin ebuliţia scrisului teoretic, eseistic, adoptat aici de estetician. Lukács interpretează pentru a se interpreta, într-o meditaţie a ipostazelor, de la Homer la Goethe şi Tolstoi, ca receptacole spirituale ale timpului. Se elibera, astfel, de presiunile de după primul război mondial, prin înţelegerea dialecticii formelor romaneşti, astfel încît spectacolul spiritului devine — pentru el, dar ni-l propune şi nouă — adevăratul spectacol al lumii (interioritatea în periplu intelectual răscumpără exterioritatea presantă sau indiferentă). Conştiinţa morală nu găseşte justificări (ci numai explicaţii) coerciţiunilor exterioare alienante. Cu concepte hegeliene, Lukács vede în Dostoievski primul mare recuperator, prin mijlocirea formei romaneşti, în epoca „absolutei culpabilităţi". (Soluţia lukácsiană din momentul redactării cărţii era de tipul unei revolte utopice în faţa realităţii, atitudine corectată mai tîrziu, cînd înţelegerea materialist-dialectică a istoriei şi perspectiva realităţii îl vor ghida.) Fundamentul general al unei astfel de atitudini se află în estetica socială antică, eleată, bazată pe modele socio-individuale armonice.

Teoria romanului marchează, deci, un drum şi în interiorul operei lukásciene, cu un marcaj aparte şi cu semnificaţie în evoluţia spirituală a autorului. Obsesia constructivă a totalităţii drept criteriu al demonstraţiilor implicite capătă aici forma de prezentare a unui lirism al intelectului. Aşa pot fi înţelese şi absenţele din demonstraţie. Dealtfel, el spune, la un moment dat, obiectivîndu-se într-o argumentaţie teoretică: „Actul formativ al subiectului, dominînd structuri şi hotare, acest gest de suveranitate în crearea stăpînitoare a obiectului,

Scanned with OKEN Scanner

este constituit de lirismul formelor epice lipsite de totalitate. Acest lirism este aici unitatea epică ultimă; fără a fi exaltare a unui eu solitar în contemplarea liberă de obiect al sinelui propriu, sau destrămare a obiectului în senzații și stări de spirit, născut din normă și creator de formă, el susține greutatea existenței a tot ceea ce este plăsmuit".

Realismul artistic (în sensul pe care i-l dă, de protest social prin artă) este una din temele lukácsiene capitale, ale cărei iradieri și solicitări se disting în pagini, aici ca protest împotriva alienării și ca năzuință spre idealul estetic al omului total. În evoluția sa spre marxism, Georg Lukács avea el însuși să demonstreze că moralitatea esteticii se află în deplinătatea angajamentului ei.

STRUCTURĂ ȘI TEMPERANȚĂ

În teoretizările criticii moderne, ideea de *structură* se insinuează ca principalul resort estetic care învinge fatalitatea perimării. Înțeleasă larg, drept *conștiința intenționalității manifeste*, care imprimă convergență și coeziune efectelor în opera de artă, unitate internă deci, structura devine exponent estetic al perenității, o valoare de sprijin, deosebită după însăși natura intenționalității artistice, sesizabilă pînă la limita diferențierilor, cea între individualitățile creatoare. Structuralismul reprezintă el însuși o structură a gîndirii de caracterizare, o modalitate investigatoare de tip narcisiac, sedusă de propriu-i chip răsfrînt. Important este ca discernămîntul critic să păstreze totdeauna detașarea firească, în sensul asimilării raționale a influențelor, față de epifenomenele istoriei culturale, prin tranșarea miezului de adevăr de sub crusta execesului.

Structura reflectă organicitatea încorporării intenției creatoare în formă sensibilă. În măsura în care nu se codifică o realitate de tip sincronic, structura păstrează atribute dinamice, neexistînd „structuri-tip" imuabile. O înțelegere comprehensivă a ideii de structură conduce la o judecată suplă și aplicată în evaluarea forțelor centripete care sedimentează

adevărul artistic al operei. Se pulverizează astfel *structura* la nivelul şi dispoziţia fiecărui creator? De ce nu? Originalitatea artistului nu înseamnă, în fapt, o ipoteză de lucru, o lucrare în microcosm, o viziune, aşadar o structură? O operă amorfă din punct de vedere structural este neviabilă estetic. Încorporarea în anumite atitudini de creaţie comune exprimă, în esenţa fenomenului, realitatea afinităţii între structuri analoage. Materia aformă devine irecognoscibilă în estetică.

Noţiunile de *structură* şi *formă* au tangenţe noţionale, într-un înţeles de *ordo*, strict logic. Acceptînd însă că structura exprimă inerenţa estetică a operei de artă, deci are o varietate practic nelimitată, ca marile adevăruri care trăiesc din abundenţă fenomenologică, se ajunge la concluzia că forma joacă un rol coercitiv, de polarizare a varietăţii în *unităţi de sinteză*. O anume grupare analogică a structurilor, modelate de circumstanţe social-istorice stabile, evidenţiază comunitatea unei anumite forme predominante, care caracterizează cultura epocii. Asimilăm forma unei înţelegeri largi, ca o *funcţie istorică* a fenomenului artistic, depăşind astfel accepţia didactică a totalităţii mijloacelor expresive care sensibilizează o intenţionalitate ideatică. „Forma teoretică" este statică şi corespunde unei structuri ideale, „forma istorică" este dinamică şi corespunde coincidenţei predominante a forţelor artistice ale unui anumit timp. Faţă de originalitatea individuală a „structurii", supraordonarea „formei" exprimă o asimilare în sensibil a unei intenţionalităţi colective, majoritare. Există, de aceea, o „formă" naţională în artă şi se vorbeşte mai puţin despre o „structură" naţională în artă. Din această perspectivă, literatura deceniului '50 se prezintă ca o „formă" simplificată, neexistînd expresia acelei idealităţi artistice care transportă în artă elanurile revoluţionare. O anumită uniformizare a „structurilor" după comandamente estetice neconcludente trebuia să exercite — iluzoriu — un rol compensator. Timpul din urmă, în schimb, a înregistrat o sensibilă apropiere, fără prejudecăţi, a artei de om, de resorturile adînci care îi determină conduita social-psihologică. Trecînd prin filtrul unui raţionalism caracteristic, experienţe severe sau chiar totalitare, probate în alte părţi, au împrumutat conştiinţei critice româneşti şanse în plus de valorizare (prin creaţie sau interpretarea acesteia), fără pletora fenomenelor se-

Scanned with OKEN Scanner

cundare, de redundanţă. Respingem numai excesul, nu şi miezul de adevăr pe care îl conţine.

Multitudinea factorilor convergenţi spre opera de artă se topeşte, prin inerenţa structurii, în unităţii estetice de coeziune. Se constituie, astfel, un raport judicios între intenţie şi echilibrul formal, prin expresivitate sensibilă, sugerînd idealitatea operei.

Dar să urmărim un caz concret, anume felul ingenios în care un reprezentant al criticii moderne a ştiut să se „abată" fructuos de la structuralism excesiv, dominator. Fenomenul s-a produs în contextul în care există acordul teoretic asupra viziunii de sinteză, prin armonizarea eficientă a instrumentelor perfecţionate, spre care tinde astăzi critica. Este adevărat, secolul nostru a înregistrat o ecloziune semnificativă a metodelor speciale de analiză, fructificate mai ales în demonstraţii de confirmare obiectivă. Adîncirea specializărilor procedurale, în „sincronism" cu scientismul de principiu spre care tinde conştiinţa socială, avea să conducă, firesc şi inevitabil, la un prag al evaluărilor prin consens, al raportării mai directe la o conştiinţă generală despre fenomenul artistic. Fapt care nu marchează altceva decît — după cum am mai arătat — începutul unei noi faze de sinteză, cînd perspectivele şi rezultatele dobîndite se omologheză pe un plan mai înalt, cînd ele se „clasicizează" şi intră în patrimoniul disciplinei în care au apărut, paralel cu însufleţirea conştiinţei de diferenţiere faţă de fenomenele atipice, simple excrescenţe pe un instrument insuficient perfecţionat.

Aşa şi în cazul fenomenului „noii critici". După cum se ştie (asupra fenomenului vom revęni, în paginile care urmează, mai pe larg), „noua critică", atentă la configuraţia şi substanţa operei ca atare — ca unitate şi totalitate, ca mesaj inteligibil în sine şi explicabil prin coincidenţa dintre perspectiva criticului şi „densitatea totală" a textului —, neglija nepermis autorul, opera anonimizînd creatorul printr-un ciudat efect de respingere. Investigarea obstinată a limbajului în sine, demontat în structuri şi niveluri lingvistice şi semantice, plus anularea autorului, deci a agentului obiectivat, minează însăşi specificitatea estetică a operei, marca ei uman-revelatoare. Semiologia vede în literatură doar un imens planşeu cu semne interraportabile. Dar minarea prin metodologie excesivă este, la rîndul ei, „minată" prin îngăduirea unor noi toleranţe, ţi-

Scanned with OKEN Scanner

nînd de o dialectică recurentă a spiritului; o „radicalizare atenuată" se observă la Gérard Genette, prin ale cărui *Figuri*, noua critică îşi dezvăluie o faţă mai tolerantă la sugestii „tradiţionale", în sensul că acceptă o diacronie a formelor. Opţiunea sa structuralistă generală este modulată de accepţia dialectică a vieţii formelor, ceea ce trimite imediat la o cauzalitate exterioară şi la o argumentaţie obiectivă. Introducerea criteriului istoric înseamnă a gîndi creaţia ca un proces, dincolo de cadrele teoriei ajung să se vadă creatorii înşişi. Operele trebuie privite în legăturile lor de înrudire şi pot fi sistematizate într-o teorie generală a formelor, cu aspect de *poetică*. În viaţa formelor, istoria literară nu se mai poate reduce la simpla înregistrare a succesiunii, trebuie să fixeze efectele transformărilor în serialităţi formale determinate.

Compatibilitatea criteriului istoric în evaluările criticii nu este doar afirmată de către Gérard Genette, ci resimţită şi ca cerinţă implicită propriilor studii valorizatoare. Evoluţia formelor literare ar fi tocmai o astfel de *istorie* specifică în viaţa literaturii, cu o legitate bazată pe fenomene generale (*discursul literar*, şi nu operele luate individual). Acţiunea de *interpretare* a istoriei în prevederile programului imanent nu poate fi decît salutară, venind substanţial în sprijinul studiului artei ca atare, corijînd elanuri sentimentale (romantismul) sau excese exterioare (pozitivismul). Obiectul istoriei literaturii devine, deci, literatura însăşi, viaţa operelor ca atare, o istorie a elementelor — invariante şi variabile ale formelor literare (codurile retorice, tehnicile narative, structurile poetice etc.), în consens cu cerinţele moderne de aplicare sistematică şi eficientă la obiect.

Avantajele lui Genette, în metodă, rezultă din practica mai laxă a unui procedeu utilizat de alţii cu orgolioasă rigoare. Cu aceasta, apare sporită semnificaţia morală a angajamentului său critic faţă de opera literară. El insistă asupra obiectivităţii semnificative a limbajului, a cărui substanţă exercită un control asupra discursului critic. Relativa uitare a rigorilor unei metode investigatoare suverane îi permite estimarea reală, prin şi în obiect, a uneltelor criticului, chemarea mare a criticii fiind eminamente valorizantă: criticul interoghează opera, o „simplifică" (prin rigori demonstrative) în scheme primare („Materiale" lucrării critice sînt într-adevăr acele „reziduuri de producţii omeneşti care sînt operele redu-

Scanned with OKEN Scanner

se la teme, motive, cuvinte-cheie, metafore obsedante, citate, fişe şi referiri"), transferă *semnul* în *sens* („Scriitorul întreabă universul, în timp ce criticul întreabă literatura, adică un univers de semne. Dar ceea ce era un semn pentru scriitor [opera] devine sens pentru critic [în calitate de obiect al discursului critic] şi, altminteri, cea ce era sens pentru scriitor [viziunea sa despre lume] devine semn pentru critic, ca temă şi simbol ale unei anumite naturi literare").

Justificarea prin obiectivitatea textului vine să ocupe locul gol lăsat de reprimarea subiectivităţii, neconformă cu relevarea obiectivă a structurilor. Posibilităţile de relaţie astfel cîştigate facilitează delimitările caracterizante, insistenţele pe definerea prin „note dominante" a unor obiectivări artistice. Astfel, în cazul poeticii baroce, observă dezvelirea căutată a contrastelor, nemîngîiate de nici o tendinţă unificatoare. La Robbe — Grillet: tehnica „realismului subiectiv", producînd „halucinaţii adevărate", labirintul ca „regiune derutantă a fiinţei", o „confuzie riguroasă", în care se concurează, reversibil, diferenţa şi identitatea. Genette se arată un structuralist temperat şi cînd recunoaşte cuprinderea globală a universului mallarmean în critica lui Jean-Pierre Richard, relevînd riscul ambiţiei atunci cînd se neglijează treptele intermediare ale unor structuri şi raportarea acestora, ca mod de înrudire, la un sistem lingvistic.

„Mişcarea" care devine literatură se referă direct la obiectul literar; fluctuaţiile dintre receptarea textului ca spectacol sau ca mesaj (literatură sau nu) constituie istoria literară; aşadar, „nu există la drept vorbind un obiect literar, ci doar o *funcţie literară* care poate să investească sau să abandoneze rînd pe rînd orice obiect al scriiturii. Literaritatea sa parţială, instabilă, ambiguă, nu este deci proprie numai criticii: ceea ce o distinge de celelalte «genuri» literare este caracterul ei *secund*". (Gérard Genette se dovedeşte un „istoric" precaut, parţial şi aproape sofisticat.) Esteticianul acceptă, deci, o istorie literară pornind de la premisa structurală a funcţiilor operei în cadrul sistemului de la care se revendică, ceea ce nu înseamnă o atitudine anistorică de fond, ci o precauţie procedurală salutară: „A nota prezenţa sau absenţa, în chip izolat a unei forme sau teme literare în cutare sau cutare moment al evoluţiei diacronice nu înseamnă nimic atîta vreme cît studiul sincronic nu a arătat

Scanned with OKEN Scanner

care este funcţia acestui element în cadrul sistemului. Un element se poate menţine schimbîndu-şi funcţia sau, dimpotrivă, poate dispărea, lăsînd funcţia sa altuia".

Autorul *Figurilor* substituie tradiţionalului vigoarea noutăţii care demască rutina („noi căutăm, dimpotrivă, o originalitate radicală şi o creaţie absolută"). Structuralismul său se deschide spre un fel de eclectism care permite adaptarea sistemelor de lectură la diferite tipuri de opere. Contează — nu în cele din urmă — că citeşte şi scrie cu gust, într-un limbaj critic nu atît de duşmănos faţă de cel tradiţional.

DUBLUL ARTEI

Citite cu o anume avertizare, prozele lui Edgar Allan Poe dezvăluie, dincolo de performanţa psihanalitică în tensiunea tenebrosului din întîmplări şi personaje, o alegorie dramatică şi paradoxală a realităţii. Complementaritatea celor două niveluri — narativ şi semantic — echilibrate prin intensificarea *voită* a disjuncţiei, reprezintă modul scriitorului de a nega expertiza biografic-pozitivistă pentru sensurile profund reale ale umanului, transmise prin artă, atrăgînd — în schimb — atenţia asupra biografiei spirituale revelatoare a creatorului. Cu alte cuvinte, statutul structurii estetice se raportează la real prin negare şi reevaluare, se referă la trăiri de secţionare a contingentului, pe care îl dezghioacă pînă la sîmburele de legendă ce alimentează specificitate artei. „Mistificarea" adusă de artă intensificată în reflexe purpurii ceea ce, în ordinea firescului anecdotic, era doar o culoare roz.

Dedublarea prin continuarea în fantastic pune, în fond, la Poe, problema artistului, a raportării acestuia la viaţă, a esenţei actului creator. Intensificarea impresiei de viaţă prin artă, excelent intuită în prozele misterului activ ale lui Poe, atrage atenţia, la o lectură nerutinată, spre psihismul special al creatorului, spre iluminarea sa interioară, în care determinările îndeplinesc o funcţie imediată a trăirii şi nu exprimă o cauzalitate exterioară, de dependenţă. Este un dina-

Scanned with OKEN Scanner

mism de conștiință cu care dedublarea și protejarea acestei stări de excepție prin misterul învăluitor, cu deschiderea spre tragicul modern, semnalizează dimensiunea intensivă pe care o introduce arta în ontologie.

O situație asemănătoare formează obiectul cercetării teoretice din studiul *Acest homo duplex baudelaire-ian*, de Mircea Braga (v. *Destinul unor structuri literare*, Ed. Dacia, 1979, p. 15—39). Luînd în analiză „arta înțeleasă ca expresie a unei fundamentale duplicități", criticul observă posibilitatea estetică a anulării antinomiilor printr-o dinamică specifică a structurii artistice, regim în care „frumosul încetează a mai fi conceput pur, devenind o mișcare antinomică, o imperativă dialectică *la limită și a limitelor*. În înțelesul lor îngust, stările de frumos și urît, de sublim și grotesc, de bucurie și durere, de fericire și suferință ori de bine și rău se dizolvă printr-un paradox al cauzalității: regimul contrariilor alimentează, din unghi artistic, și unitatea cauză-efect..." (s.n.). Putința de generalizare ține de natura specială a ipostazei lui *homo duplex*, pentru care „antinomia ontologică nu este o consecință, ci o condiție" și unde „se profilează o disociere de esență a efectelor".

Pentru *homo duplex* al lui Poe, terifiantul gotic devine o formulă a disocierilor prin convenția narației, în care fantezia acută pare a fi contrazisă de rezistența exactităților în cele mai diverse detalii ale vieții obiective. Senzaționalul din povestiri traduce (în măsura în care și ascunde) înalta și solicitanta concepție despre artă a autorului, despre metafizica acesteia obsesivă, devorantă. Atmosfera romantic-medievală din *Metzengerstein* pare o fîșie crepusculară de lumină spre ideea artei ca o altă ipostază a obiectualității (agresiunea calului din tapiserie). În *Manuscris găsit într-o sticlă*, eroul, după ce înfruntă o furtună grozavă (procedeu delimitator de viață printr-o cezură terifiantă, extraordinară, ca o ramă groasă pentru „tabloul" care urmează), se trezește la bordul unei corăbii misterioase, al cărei echipaj pare a fi în transă continuă, tenace și halucinantă, vestigii umane cu o vîrstă apăsătoare, grea, decandentă, de timp prelungit într-o longevitate gratuită. Corabia plutește într-o noapte de haos, într-o irealitate fabuloasă, față de care mărginirea lumii nu înseamnă decît un fenomen de neînțelegere. Ocupanții stranii ai navei se comportă cu o cecitate lăuntrică, ocultă, față de

intrusul neiniţiat („E multă vreme de cînd am păşit întîia oară pe puntea acestei groaznice corăbii şi nu-mi vine a crede că razele destinului meu încep să se adune într-un focar. Ce oameni de neînţeles! Adînciţi în gînduri ce nu le pot ghici, trec pe lîngă mine fără să mă bage în seamă. E curată nebunie din parte-mi să mă ascund, cei de pe bord *nu* vor să mă vadă"). *Hans Phaall* dezvăluie o latură cel puţin tot atît de interesantă a ficţiunii obiectivate, din proza lui Poe. O călătorie spre lună, deci spre o realitate fundamental nouă, creează această etero-structură printr-o uluitoare ipostaziere analitică a ei, care o instaurează prin verosimilul descrierii. Eminenţa observaţiei avansează sub regim (teoretic) validat o construcţie ficţională prin chiar datele ei structurante, încît substituirea devine atît de firească, atît de necesară în regimul datelor înfăţişate, încît realitatea construită subordonează convenţia obiectivităţii. Modul scientist argumentează supra-realitatea atît de necesară ficţiunilor semnificative, într-un regim de austeritate logică în care amănuntul devine imperativ necesar contextului. Este vorba de un regim al iniţierii, printr-o experienţă totală, în acel acord subtil al artei la marile mişcări ale cosmosului (macro- sau micro-) pe care estetica îl subliniază, la capitolul analogiilor fundamentale. În încheierea jurnalului de bord pe care Hans Phaall îl trimite pămîntenilor rămaşi pe... pămînt, se arată uluitoarele înţelesuri dobîndite despre „neînţeleasa legătură între fiecare ins din lună cu cîte unul de pe pămînt, o legătură analoagă celei dintre orbita planetei şi a sateliţilor şi determinată de aceasta, prin care destinele locuitorilor unuia din ele sînt împletite cu vieţile şi destinele locuitorilor celeilalte. Şi, mai presus de toate [. . .], despre acele taine cumplite şi întunecate ce se ascund în ţinuturile din cealaltă parte a lumii, ţinuturi care, datorită concordanţei într-adevăr minunate a rotaţiei satelitului pe propria-i axă cu revoluţia siderală în jurul pămîntului, nu s-au arătat pînă acum şi — slavă Domnului! — nu se vor arăta niciodată în faţa telescopului unui om".

Acelaşi sens spiritual, deşi invers în spaţiu, acelaşi salt în incredibilul fascinant al meta-realităţii rămîne substratul ideatic al povestirii *O pogorîre în Maelström*, o celebrare a imaginarului plăsmuitor, a intuiţiei superbe care istoveşte neînţelesuri. Este o descindere la originile terifiantului plas-

tic, în care cromatica se fluidifică după capriciul îmbinărilor revelatorii.

Condiţia dublului, ca destin al creatorului, intensifică existenţa în direcţia năzuinţei spre o completitudine imposibilă. Fervoarea cunoaşterii consumă însul real, aşa cum dublul său întreţine tensiuni şi detente spirituale. Ucisă fiind imaginea artistului, expiră dreptul la eternitate (*Willian Wilson*). Se întrerupe accesul la acel gust al gratuitului fastuos, al saturaţiei de intensităţi cromatogene care fascinau imaginaţia genealogică obosită, grea prin iluzia excepţiilor, alexandrină, pe fundalul căreia se consumă *Prăbuşirea casei Usher*. Capriciul sorţii a însemnat predestinare la distrugere. Dar capriciul sorţii s-a sublimat în capriciul artei, iar distrugerea a însemnat cristalizarea unor experienţe obsesive.

TERAPEUTICA PRIN LIRISM

În aprecierile esteticii filosofice (metodă care rămîne beneficiara concluziilor valide rezultate şi din aplicarea altor metode, inclusiv cele ale scientismului modern), se argumentează ontologia artei prin forţa instaurativă a creaţiei artistice. Se conturează un tărîm de valoare existenţială autonomă, care abstrage existenţa umană în simboluri, modele, metafore cu intensă coloraţie, unde vibrează continuu forţa creaţiei ce le-a dat naştere. Omul se recunoaşte aici ca o măsură ideală a lucrurilor, participînd la limbajul universal al atitudinilor sale celor mai expresive, de o intensă comunicabilitate emoţională. Dar — fapt important — participarea la solicitările artei, prin însuşiri creatoare sau disponibilităţi receptive, nu are loc în indiferenţa subiectului, ci în virtutea intenţiei sale exprese de comportament artistic, provocînd astfel intenţionat un alt ritm şi o altă intensitate a participării sale la realitate. Ne referim la situaţia unui comportament special, diferenţiat prin putere sugestivă, imaginaţie emoţională, valorizare a sensibilităţii, stare de intens lirism a conştiinţei, psihologie recuperativă în ordinea valorilor umane pure, originare, primordiale. Ar fi de subliniat şi situaţia coextensivă a lirismului la sfera generală a artei, principiul de omogenizare esenţială a atitudinilor, prin care se

pune în valoare partea cea mai „umanistă“ (sensibilitatea cordială) a psihologiilor participante la existenţa artei. Intensificarea reacţiilor afective nu compromite civilizaţia raţiunii — cum au crezut unii comanditari ai „cetăţilor ideale“, ai statelor-robot — ci, din contră, aduce civilizaţia şi cultura la scopurile lor reale: integralitatea umanistă a acţiunilor producătoare, în sensul cel mai larg. Terapeutica prin lirism, de la *catharsis* la umanizarea serialităţilor mecanizate, înseamnă implantarea decisivă a sensului uman în realitatea existenţei, obliterarea inconştientului din practica socială, intensificarea cooperării universale în slujba marilor idealuri ale omenirii.

Deşi presupune aceeaşi atitudine intenţionată de situare artistică, sensul comportamentului în artă apare bi-direcţional între producător şi consumator, neantagonist, dar distinct ca finalităţi imediate. Un rol deosebit de important revine conştiinţei adînc responsabile a participantului la actul creator, ale cărui dispoziţii speciale de lirism productiv nu trebuie să dilueze intensităţile emoţionale reale în exerciţii manieristice, de rutină formală. Există, poate, o „vîrstă“ personală a creaţiei adevărate în viaţa artistului, cînd se naşte tot ce poate da acesta mai bun, restul fiind un fel de ecou, tacit prelungit, al acestei vîrste creatoare de vîrf. Dintr-o conştiinţă tranşantă a creaţiei se nasc capodoperele care vor popula acel „tărîm psiho-fizic“ teoretizat de Mihail Dragomirescu, în perioada de maximă acţiune a acelei „vîrste“ creatoare efective, care poate fi compactă pe toată întinderea ei sau resurectă pe porţiuni mici, totul depinzînd de calitatea şi consistenţa emisiei artistice originale. Numai operele astfel născute vor contribui la intensificarea acelei stări de universalizare lirică a idealurilor prin care conştiinţa artistică a omenirii se exprimă cu intensitate şi irevocabil. Restul nu este decît o rumoare a tăcerii...

Un exemplu de mare elocvenţă: Arthur Rimbaud. El s-a „operat“ (Mallarmé) de poezie la cea mai neaşteptată tinereţe, şi această năstruşnicie, aparent epatantă, i-a întreţinut o posteritate literară disputată. Gestul nu ţine de anecdotica biografică, ci de o fermă conştiinţă de creaţie, din care s-a născut o hotărîre tranşantă privind limita reală a poeziei, identificarea cu ea prin tăcere, printr-un lung ecou, duioasă înfrîngere a spunerii. Aici conştiinţa construieşte personalitatea

în ferm regim axiologic, dihotomic pe fondul unității de conștiință. Starea creatoare a făcut un pact vizionar cu viața, s-a risipit în meandrele ei, pentru a se regăsi și altfel, mai ales altfel, după ce o formulă poetică se închisese în splendoarea pe care poetul știuse să i-o imprime. Opera creată poate fi acum raportată direct la geneză și își implică reflecția asupra însești existenței, prin date generice obiective, reperabile. Opera rimbaldiană trăiește prin tăcere, în virtutea unei strategii literare revoluționare. În acest „gol" ademenitor, viața se implică printr-o infinită disponibilitate de formulare artistică, așteptînd noi creatori care să-i dea realități desăvîrșite. Poezia se abilitează ca devotament pentru construcția umană. Contemplația acoperă o așteptare a intervenției, un dor de viziune. Se implică, aici, categoric, criteriul calității rostirii poetice, în sensul alcătuirii și direcției de impresionare, semnalizînd astfel chiar etica dorinței de implicare.

A publicat, deci, Rimbaud extrem de puțin? Sacrificiul său a fost profund creator, s-a zidit pe sine în alcătuirea construcției, ca să dăinuiască posibilitatea inepuizabilă a ipostazierilor artistice despre care fiecare mare creator dă cîte o măsură personală și lasă, nostalgic, locul altor măsuri elocvente, într-un joc seducător al semnificațiilor succesive. Iată, poetul însuși în baie de purificare, prin exprimarea dorului de profunzime și învigorare: „Cunosc însă natura? mă cunosc? — Să sfîrșim cu cuvintele". „Tăcerea" semnifică o condiție tandră de expurgare a vieții de ingratitudinile existenței („Viața e farsa menită a fi dusă de toți"). Poetul avea, pentru aceste disponibilități, conștiința acută a „alchimiei verbului", ca în exemplul — ludic și rafinat — al „corespondențelor": „Inventam culoarea vocalelor! — A negru, E alb, I roș, O albastru, U verdre. — Rînduiam forma și mișcarea fiecărei consoane și, cu din adînc pornite ritmuri, mă-mpănam că invent un verb poetic lesne, într-o zi sau alta, tuturor simțurilor [...] Fu mai întîi un studiu. Scriam tăceri, nopți, notam inexprimabilul. Fixam vertigii".

„Dezordinea sacră" a spiritului său purta nostalgia intensă a firescului: „Mă desprindeam cu halucinația simplă: vedeam fără nici o șovăire o moschee în locul unei uzine, o școală de tamburi alcătuită de îngeri, rădvane pe căile cerului, un salon în fundul unui lac; monștrii, misterele; un titlu de vodevil zbîrlea spaime în fața mea. Apoi răstălmăcii so-

fismele mele magice cu halucinația cuvintelor! Sfîrșii prin a găsi sacră dezordinea spiritului meu. Nu făceam nimic, pradă unor grele friguri: jinduiam după fericirea necuvîntătoarelor — omizile, care ne arată curățenia limburilor, cîrtițele, somnul fecioriei!".

Ajunge, astfel, la o „datorie de căutat": „realitatea aspră de strîns în brațe!".

Soluția ideală: „o rază albă, căzînd din înaltul cerului"! (comentariile sînt făcute folosindu-se volumul Arthur Rimbaud, *Un anotimp în infern*, traduceri de Tașcu Gheorghiu, Ed. Albatros, 1979).

REABILITAREA MEȘTEȘUGULUI

Relația meșter — maestru era, în înțelesul moral și practic al termenilor, pentru vechii mînuitori ai pensulei (și nu numai ai ei), continuu reversibila, într-un fel de oscilație comunicantă, tinzînd (prin semantica astfel adăugată) spre deplinătate. Aceasta se vădește și la artiștii pe care astăzi i-am numi „naivi", ca și la cei care au fundamentat școli de influență copleșitoare. Primatul meșteșugului în personalitatea maeștrilor, de orice orientare artistică ar fi ținut aceștia, a avut ca efect preeminența morfologică a operelor, în specificitatea artistică, individualizînd astfel caractere de exemplaritate peste veacuri. Este de observat că dexteritatea artizanală în sine, formalismul excedent au lipsit din investigațiile transfiguratoare ale artiștilor mai de demult. Acestea par, paradoxal, o „cucerire" a timpurilor moderne care, pe lîngă rezultatele spectaculoase și incontestabile ale specializărilor în substanța artistică și în rafinarea (uneori abuzivă) a gîndirii despre artă, au introdus și un larg evantai al determinărilor (unele atipice) între concepție și execuție, pînă la a disponibiliza execuția și pentru scopuri minore. Oscilațiile de creație sînt, azi, evident mai mari, pînă la a deveni contradictorii, decît pentru cei care, în antichitate sau evul mediu, se subjugau total travaliului artistic. S-ar putea să fim în perioada unor noi cristalizări fundamentale de creație și artiștii de *azi* (în sens istoric) să fie — unii dintre ei, desigur — *clasicii* care, mai tîrziu, vor fi priviți și descifrați cu aceeași vene-

raţie. Oricum, perspectiva este deschisă, cum deschisă a fost, la vremea aceea, pentru maeştrii execuţiilor decisive. Să ne gîndim la înalta probitate faţă de calitatea meşteşugului şi transparenţa lui pentru o viziune originală despre artă, de care au dat dovadă neîntrecuţii executanţi ai icoanelor pe sticlă, cei care au învăluit cu ardoarea benefică a picturii murale vechile mănăstiri din Moldova, ca să le integreze cromatic în peisaj şi tematic în mentalitatea vremii. Să ne gîndim la sinceritatea ataşamentului şi mişcătoarea tandreţe a acelor versificatori miniaturişti pentru care Picu Pătruţ din Sălişte rămîne un exponent iradiant. Lucrarea lor dă o măsură unică artei ca necesitate.

De peste veacuri, un mesaj de o mare asemănare în tezele sale fundamentale, sincron prin calitatea datelor sufleteşti încorporate, prin etica profesională de o mare puritate, vine de la italianul giottist (tîrziu) Cennino Cennini, autor al unui cunoscut (tradus şi în limba română) *Tratat despre pictură*. Ideile reunite aici sintetizează mentalitatea picturală a Trecento-ului italian: pictura ca meserie („tratatul" se mai intitulează *Il libro dell'arte*), „închinarea" cărţii fiind în „preamărirea lui Giotto", cel cu o putere suverană a „stimula conştiinţa tactilă" (B. Berenson). Meşterul-teoretician apropie pictura de necesităţile praxis-ului, ale travaliului artistic („se cere să ai fantezie şi iscusinţă în mîini"), ceea ce înseamnă instituirea culturii tehnice în estetica medievală.

Autorul dă o amănunţită idee despre concepţia artei ca variantă specială a muncii, ca travaliu continuu şi sistematic pentru desăvîrşirea in-formării materiei prin virtuozitatea aplicată a spiritualităţii creatorului. Teoria calităţii eficiente a execuţiei deschide un drum spre fundamentele artei, spre un nivel la care refracţiile atipice, de redundanţă conjuncturală, nu mai există, în schimb se vede clar sufletul vibrat în excelenţa expresiei directe, în imanenţa artistică a formei. Or, ideea artei ca muncă (atît de convingător teoretizată, la noi, de Tudor Vianu) presupune abnegaţie operativă, cultul procedeelor ameliorante. Conştient, cu o „deosebită bunătate a sfatului" (Victor Mottez), Cenini invocă lecţia maeştrilor ca studiu obedient al normelor superlative, pentru a le pătrunde puterea: să le „copiezi" lucrările nu-i nici o ruşine pentru tine, şi figura ta nu va avea decît de cîştigat". Aceasta

se complineşte atît cu sublinierea naturalităţii picturii, în sensul exponenţei umaniste a meşteşugului desăvîrşit, cît şi în cel al apropierii directe de natură, de învăţămintele picturalităţii şi proporţionalităţii conţinute, „cea mai bună direcţie pe care o poţi urma spre poarta sărbătorească a desenului" (desenul şi proporţionalitatea sînt reabilitate, astfel, faţă de cultul tradiţional al culorii). Asumarea meşteşugului ca valorizare instituie severitatea programului: *Nulla dies sine linea* („lucrînd şi obişnuindu-ţi mîna, vei căpăta mai multă îndemînare, mai multă oricum decît ai căpăta uitîndu-te prin cărţi"). Cennino Cennini nu a fost un teoretician al picturii, ci al practicii pictatului, cu o onestă moralitate a experienţei de atelier transmisă sub forma unei pedagogii fundamental sincere (iată o recomandare tipică: „Dacă vrei ca mordantul acesta, de care am vorbit mai sus, să ţină opt zile, mai înainte de a pune aurul, nu cumva să pui în el cocleală. Dacă vrei să ţină patru zile, pune un pic de cocleală. Dacă vrei ca mordantul să fie bun de la o seară la alta, pune în el multă cocleală, şi un piculeţ de humă. Şi de se va găsi cineva să-ţi spună că greşeşti de pui cocleală, fiindu-i teamă că se strică aurul, lasă-l să zică ce-o vrea, fiindcă eu am încercat în felul acesta şi aurul se păstrează bine"). Siguranţa tonului ascunde şi o motivaţie compensatorie: se poate ghici că impresia de reţetar complet, edificat pe experienţă şi divulgînd performanţe de tehnicitate, era o şansă a autorului de a-şi depăşi condiţia reală de „mic maestru".

Acest îndreptar minuţios al practicii picturale distinge în substanţa artei o demnitate artizanală superioară, pe care numai deturnarea provocată de cultivarea *kitsch-ului* i-a sustras-o. Un alt motiv să ne aplecăm cu înţelegere spre cultul nobil artizanal, în care se produc obiecte de artă, un scrupul de nedepăşit pentru cei din vechime. Şi aceasta este o formă de invocare a statutului originar al creaţiei, cînd concepţia se racordează direct la execuţie, excelenţa amîndorura numind produsul. Relaţie fundamentală care, teoretic, se păstrează, aşa cum cerinţele obiectivării umanului prin artă sînt fundamental aceleaşi. Dacă abrevierile introduse de metodologiile artistice moderne între concepţie şi execuţie relativizează acest racord, în sensul încifrării concepţiei în acte executorii de finalitate complexă, imprevizibilă, deconcertantă şi aproape enigmatică,

Scanned with OKEN Scanner

nu trebuie să uităm relaţia fundamental generatoare, nici disponibilităţile astfel oferite originalităţii productive de obiecte de artă. Conştiinţa existenţei obiective, în arta modernă, a celor două coordonate de creaţie este ea însăşi în măsură să ofere criteriul axiologic al plasării operei artistice atît în intenţia producerii ei, cît şi în seria acelor determinate stilistice în care se încadrează prin identitatea sa ca atare. În orice sens ar interveni exagerarea, perturbarea raporturilor necesare de creaţie demoralizează judecata de valoare. Or, exagerări ştim că s-au produs şi desigur că se vor mai produce, că dreapta judecată în materie a fost nu o dată substituită cu pledoarii pentru intenţie sau cu speculaţii privind canonizarea limbajului artistic. Întoarcerea, deci, întotdeauna, la conştiinţa realului raport dintre creator şi produs antrenează primenitor şi regenerant un suflu igienic pentru limpezirea statutului artei ca atare, fundamental egală sieşi ca valoare originală, aşa cum omul pe care îl exprimă nu are esenţe alienabile.

ELEMENTE DE ARTOGENEZĂ

Formulînd observaţii precise despre relaţia semnificativă *Nietzsche şi condiţia ditirambului* (v. *Transilvania*, nr. 1/1980), Ştefan Aug. Doinaş analizează, de fapt, motivul liric al creatorului, aşa cum acesta este interpretat în poezia filosofului german. Se observă condiţia spirituală specială a poetului, caracterizată printr-o exultaţie spre absolut, exprimînd o foame fundamentală de adevăr, un destin de tragedie măreaţă („o fericire de poet şi de nebun"). În ditirambii nietzscheeni, translaţia între motivul însingurării creatorului şi cel al destinului profetic este aproape automată, încît se actualizează perfect convingător prezenţa simbolică a lui Zarathustra şi a eonului său mirific, trimitere evidentă la preferinţa creatorului pentru eternitate (ca o solemnitate a cosmicizării lirico-filosofice: „Supremă constelaţie-a fiinţei/ — pe care nici o vrere n-o atinge,/ pe care nici un Nu n-o pîngăreşte,/ eternă afirmaţie-a fiinţei,/ eu te afirm etern: căci te iubesc Eternitate!"). Coroborînd aceasta cu rolul originar al ditirambului (nucleu tragic) — de a realiza sentimentul dionisiac de identificare, exaltarea privilegiată a sufletului apt de du-

Scanned with OKEN Scanner

blare — se subliniază sugestia implicată în izvoare, în acele forţe germinative ale spiritului in-formator care stau în vecinătatea mitului nu doar prin înzestrarea naturii lor speciale, ci şi prin imposibilitatea explicării lor complete, epuizante, numai prin raţiune şi logică demonstrativă. Sugestia incompletitudinii explicatoare se află — fiind vorba de ditirambi, dar luînd înţelesul, prin extensie, la sfera generală a artei — în nucleul muzical-spectacular originar, pivotat pe calitatea orfică a contractului sensibil cu universul.

Or, înţelegerea artei prin eforturi de explicare mitică — idee către care îndreaptă atenţia şi rîndurile introductive de mai sus — se află conţinută (deşi nu în prim-planul interesului, dar poate fi dedusă ca o preocupare specializată) în atît de substanţialele, stringentele decodificări ale miturilor întreprinse de Mircea Eliade.

Importanţa mitului pentru omul arhaic — rezultă din captivantele demonstraţii ale autorului — este net prioritară în regimul explicărilor pe care acesta şi le dă, fiindcă se refereau la primordialităţile existenţei, la situaţia directă a insului în Cosmos, ansamblul mitologic condensînd, deci, „paradigmele oricărui act omenesc semnificativ". În viziune mitică, istoria originilor capătă un aspect cosmogonic, prin urmare fundamental apt pentru întruchipări artistice, analogiile fiind tensionate de resimţirea acută a speranţelor şi limitelor destinului omenesc. Exact aceeaşi situaţie o sesiza şi G. Călinescu atunci cînd enunţa apodictic, în *Universul poeziei* (v. *Principii de estetică*, Buc., Editura pentru literatură, 1968, p. 120—121), esenţa lirismului: „Sînt lirice acele situaţii care descoperă analogii fundamentale între noi şi procesul universal". În viziunea eliadescă de antropologie culturală, geneza „modelelor" implică trăirea în cristalizări, în constituenţi artistici ai universului spiritual originar. Originea spiritualităţii în stare sincretică stă sub semnul acelei exemplarităţi pe care în genere omul şi-o doreşte, fapt reliefat îndeosebi de componenta „artistică" a sferei spirituale arhetipale. Ideea originalităţii unice — o altă trimitere la specificul artei — este desprinsă de Mircea Eliade, în *Aspecte ale mitului*, din analize aplicate: „prima manifestare a unui lucru este cea semnificativă şi valabilă, iar nu succesivele sale apariţii"; (ideea unicatului în supremaţie instaurativă apare şi la Ion Barbu: „Că vinovat e tot făcutul,/ Şi sfînt, doar nunta, începutul" —

Scanned with OKEN Scanner

Oul dogmatic). Tot în urma scrutării neminimalizatoare a conţinuturilor ascunse în alegoriile mitologiilor concrete, cercetarea comparatistă a lui Mircea Eliade remarcă şi faptul că noţiunea de „origine" apare în strînsă înţelegere cu ideile de perfecţiune şi beatitudine, ceea ce presupune o „vîrstă de aur" şi a viitorului, nu numai a trecutului. Nu se află această concluzie în contradicţie flagrantă cu viziunea milenaristă, pesimistă privind viitorul neantizator al artei moderne? Este evident că arta secolului nostru a înregistrat dizlocări şi regrupări spectaculoase ale limbajului specific, uneori arbitrarietatea luînd aspectul regresiunii către o *massa confusa* primordială. Dar sub simptomele dezorientării şi capriciului se pot întrevedea linii importante de acţiune, este adevărat că nu totdeauna conştientă, uneori doar sub reglajul iniţiativei prioritare a instinctului: dorinţa de investigare a neexprimatului (care a fost uneori substituit cu inexprimabilul), construirea unui nou univers pornindu-se de la însăşi întemeierea lui decisivă, de la „o modalitate germinală a materiei". Vizionarismul artiştilor, luînd şi aspecte de o hotărîre intrasigentă privind orgoliul întemeierii, vizează omul viitorului sub un raport ameliorativ: „să poată deopotrivă exista, contempla şi visa". „În arta modernă — observă concluziv Mircea Eliade — nihilismul şi pesimismul celor dintîi revoluţionari şi dărîmători reprezintă atitudini azi depăşite. În zilele noastre, nici un mare artist nu crede în degenerarea şi în iminenta dispariţie a artei sale. Din acest punct de vedere, atitudinea lor se aseamănă cu aceea a «primitivilor»: au contribuit la distrugerea lumii — adică la distrugerea lumii *lor*, a universului lor artistic — spre a crea un altul. Ei bine, acest fenomen cultural este foarte important, căci, îndeosebi artiştii, reprezintă adevăratele forţe creatoare al unei civilizaţii sau ale unei societăţi. Prin creaţia lor, artiştii o iau înaintea evenimentelor ce se vor întîmpla — uneori peste una sau două generaţii — în celelalte sectoare ale vieţii sociale şi culturale".

Construcţia artistică a viitorului este o acţiune recuperativă pentru resursele generoase ale originilor, odată ce imaginea omului în artă rămîne baza întrupărilor. Poetul inspirat întrevede viitorul prin refracţia cristalină a realităţilor originale. (Este statornicit, complicitar, un consens tacit privind faptul că, astăzi, în era maşinilor, fiecare dintre noi simţim nostalgia erei muzelor.) Sub acestă înţelegere, în

Scanned with OKEN Scanner

mersul artei moderne, dincolo de aspectul derizoriu al distrugerii iminente, „catastrofa" apare ca o formă (derutantă) a „înnobilării", înţelegînd faptul că experienţei extatice a creativităţii poetice de început i-a luat locul voinţa de participare activă, influentă la construirea lumii noi, reuşind astfel să impună publicului o seamă dintre viziunile lor imaginare cele mai originale, chiar dacă la început scandalizau ca aberante. Or, aspectul de perpetuitate valorică şi semnificativă prin artă este din nou probat de concluzii ale investigaţiilor lui Mircea Eliade în mitologie, prin similarităţi de transmitere, desigur privind *mutatis mutandis* condiţiile obiective în care acestea s-au produs: în trecerea de la mitologia primordială la creştinism, „tezaurul cultural" a fost salvat de către poeţi, artişti, filosofi, apoi, „de la sfîrşitul antichităţii şi pînă la Renaştere, chiar pînă la al XVII-lea secol, zeii şi miturile lor, deşi nici o persoană cultivată nu mai credea în ele în sensul literar al cuvîntului — au fost vehiculate de *operele*, de creaţiile literare şi artistice".

Nu trebuie neglijat nici fenomenul excrescenţelor elitar-snobe care au luat naştere în urma propagării experienţelor artistice novatoare în cîmpuri culturale tot mai largi. Complexul de inferioritate a trecut în forme agresive de incomprehensiune şi, de la indiferenţa faţă de curente novatoare (de la impresionism la suprarealism), s-a ajuns la un fel de cult propagandistic al acceptării, la o exultaţie nediferenţiată, la o jubilaţie pe fond de neutralitate axiologică. Spaima de neinteligibil ia forma pasiunii pentru iconoclastie, extravaganţa întemeiază, pentru „elite", posibilitatea unei „gnoze iniţiatice". „Semnificaţia acestui fenomen cultural — remarcă Mircea Eliade — e cu atît mai importantă cu cît poate pentru prima oară în istoria artei nu mai există tensiune între artişti, critici, colecţionari şi public. Sînt cu toţii întotdeauna de acord cu mult înainte să fi fost creată o operă nouă sau să fi fost descoperit un artist necunoscut. Pentru ei un singur lucru contează: să nu riște ca într-o zi să fie puşi în situaţia de a nu recunoaşte că n-au înţeles importanţa unei noi experienţe artistice". Se ajunge, astfel, la un „prestigiu al dificultăţii şi incomprehensibilităţii" care, proclamînd moda adeziunii totale, disturbă opţiunea valorică de fond. Aceasta în timp ce resorturile tăinuite, ţinute într-un fel de desuetudine pudică, preferă nostalgic lectura prozei narative, îndeo-

Scanned with OKEN Scanner

sebi a romanului, prelungire greu de escamontat a narațiunii mitologice (este cunoscut faptul că multe romane moderne revalorifică mitul ca atare, marile teme și personajele mitologice — să ne reamintim, ca un exemplu, pătrunzătoarea decodificare a universului joyce-ian, întreprinsă de Michel Butor în studiile sale *Scurtă croazieră preliminară pentru o recunoaștere a arhipelagului Joyce* și *Schiță pentru o înțelegere a lui Finnegan*, v. *Repertoriu*, Ed. Univers, 1979). Idee transmisă sub formă de concluzie de către Mircea Eliade: „În această perspectivă s-ar putea spune așadar că pasiunea modernă pentru roman trădează dorința de a auzi cît mai multe «povestiri mitologice» desacralizate, sau numai camuflate sub forme «profane»". Modernitatea se raportează, astfel la cristalizări mitologice originare, imposibil de șters din memoria culturală a omenirii.

Interesante elemente de artogeneză, de astă dată fixate într-un sol protoromânesc, aflăm și din paginile altui studiu al lui Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*. Cultul lui Zalmoxis, ca și alte clișee ale unor vechi personaje mitologice, conțin simbolurile unor experiențe extatice prin care se încerca o comunicare mai largă cu universul și cu situația omului în lume (situații analogice eminamente lirice, după cum am văzut), capabile „să reveleze mistere privind sufletul omenesc și supraviețuirea lui", mai ales că vizau o „postexistență fericită", deci erau de tip paradisiac, emanînd dintr-o stare de bucurie generoasă — regim optim de manifestare a artei. Deci, importanța „sufletului" rămîne în prim-planul terapeuticii ritualice exercitate prin cultul lui Zalmoxis. Este vorba nu de un „suflet" abstract, numenal, de o entitate platonică, ci de realitatea existențială a omului și a destinului său. Zalmoxis participă la o lume imaginară care prelungește și distilează dorințe patetice ale împlinirilor în realitatea existențelor cotidiene, o lume fabulos-semnificativă, cu un implant atît de puternic în conștiințe, încît a devenit o adevărată „dimensiune constitutivă a existenței umane". Simbolurile, scenariile acestei lumi imaginare preistorice se continuă — în ideea care ne interesează aici — într-o conștiință morală a creației, contribuind la menținerea cunoașterii omului în centrul creației artistice, la abordarea umanității sub semnul destinului global, întru înțelegere, cooperare și fericire. Reînnoirea cunoașterii ține de natura producătoare de

originalităţii a limbajului artistic. Succesiunea istorică a înnoirilor, mai mult sau mai puţin spectaculoase, în competiţia spre perfecţiune a limbajelor artistice porneşte totdeauna de la reevaluarea situaţiei nou-create a omului în lume şi a conştiinţei lui relative la univers, la diferendul perpetuu dintre efemer şi eternitate, resimţit ca destin tragic-înnobilant. Poate că aici ar trebui căutat adevăratul „succes" al artei.

În exemplificările pe care le aduce pentru a ilustra translaţia şi perpetuarea unor motive mitologice din formele anterioare de cultură, Mircea Eliade dă şi exemplul *Mioriţei:* „Elementul esenţial al baladei este prestigiul oracular al oii. Or, animalul oracular este o credinţă extrem de arhaică, moştenire a unei culturi preistorice de vînători, supravieţuind într-un complex cultural pastoral". Pe de altă parte, observăm că, spre deosebire de versiunile care circulă în Europa sud-orientală, în balada românească a *Meşterului Manole,* femeia acceptă cu un fel de seninătate zidirea ei ritualică. Aspectul estetic pare, astfel, completat: destinul demiurgic al creatorului supunînd viaţa prin putinţa sacrificiului; starea de seninătate comprehensivă ca regim optim al manifestării prin artă. Spiritele se întîlnesc, atunci cînd moartea nu alterează umanitatea. Moartea tragică a lui Manole, în urma zborului său final, îi redă soţia pe care o sacrificase. În acest fel, balada românească prezintă o formulă mai completă, din punctul de vedere al înţelesurilor estetice pe care le conţine, între celelalte variante cunoscute ale motivului legendar.

Se poate observa că asimilarea unui comportament ritualic primordial, originar, într-o capodoperă poetică, deci în regim de autonomie artistică, intensifică semnificaţiile de bază, sporeşte încărcătura de mesaj, titrează performaţiuni alegorice, într-un cuvînt, imprimă elevaţiei forţelor iniţiale purtătoare de mesaj. Pe calea specială a tensionării prin artă, în imanenţa căreia mesajul primordial se deschide spre semnificaţii mai largi, similare angajamentelor filosofice privind elucidarea naturii şi rostului vieţii, se instaurează o „structură" cosmică a tuturor expresiilor legate de un substrat ritual". Or, este de presupus că „structura cosmică" la care ajung unele pre-formaţiuni artistice (sincronismul arhaic ritualic text — incantaţie — pantomimă) accede la aceste maxime semnificaţii umane prin valoarea nou-creată, care este dată

de instaurarea artistică propriu-zisă. „Modelele" inițiale conțineau înseși latențele expresive așteptînd a fi autonomizate, dispozițiile creative *in nuce*. Convertirea nefericirii existențiale în „nunta mioritică" (este de reținut, pentru expresivitatea ei aparte, însăși formula acestei convertiri), deci anihilarea adversității prin capacitatea transfiguratorie, constituie un exemplu elocvent pentru *noua* atitutine fundamentală de valoare instaurată, prin artă, în toată splendoarea ei emoțională. Să revenim, pentru a fixa o concluzie putînd fi generalizată la conținutul întregului nostru comentariu, din nou la pregnanța ideatică (nu mai puțin stilistică, în sensul limpedelui stil de idei) a textului lui Mircea Eliade: „Elementul esențial este constituit de *capacitatea de a anula consecințele aparent iremediabile ale unui eveniment tragic, încărcîndu-l de valori pînă atunci necunoscute*. Nu vom osteni niciodată spunînd că un asemenea proces, departe de a trăda o resemnare pasivă, ilustrează, dimpotrivă, forța inegalabilă de creație a geniului popular".

MODELELE ARTEI VECHI GRECEȘTI

Caracterul exemplar al artei vechi grecești se poate evalua prin proporția modelelor clasice încorporate, în sensul densității lor semnificative și al individualizării tranșante. Longevitatea lor artistică (reluate în diferite epoci și țări; la noi, Liviu Rusu a întreprins un util studiu comparativ pe această temă) se bizuie pe pregnanța caracterologică a eroilor și angajarea lor decisivă în situații-limită, totale. În acest sens, o posibilă relație ar fi cea dintre „Apollo" și „Faust", sau, mai exact, între clasicismul Greciei antice și clasicismul (și romantismul) german din secolele XVIII—XIX, relație pe care se fixează și antologia cu titlu metonimic, *De la Apollo la Faust* (1978), alcătuită și explicată de Victor Ernest Maşek. Cum bine observă prefațatorul, această întoarcere la sursele originale era (și este oricînd, adăugăm) expresia nevoii de puritate și adevăr, stînd sub seducția imaginativă a sudului mediteranian. Raportarea în cauză nu este prioritar critică, deci nu revendică adevăruri la modul contestatar față de idealul clasic de umanitate, ci înseamnă —

prin virtuţile analizei afirmative — un dialog de nuanţă cordială („apolinică") între două culturi, dintre care cea veche era simţită şi considerată ca o sursă unică de energie spirituală.

Joachim Winckelmann („redescoperitorul Greciei antice" pentru cultura germană din secolul al XVIII-lea) a fost şi întemeietorul istoriei artelor plastice — ca o înţelegere adecvată a limbajului specific prin care există opera de artă, perspectivă estetică din care interpretează şi istoria artei vechi şi raportul acesteia cu sensibilitatea producătoare sau cu cea receptoare. În eseul antologat, definirea estetică a artei greceşti implică afirmarea principiilor care îi ghidează gîndirea despre artă. Aprofundînd „mimesisul" aristotelic, aşază conceptul într-o perspectivă iluministă, cea a gîndirii ca temei al criteriului calităţii, perspectivă ce reduce în actualitatea judecăţii sale şi ideea prototipului ideal din concepţia platoniciană. Aşadar, producerea frumuseţii trebuie să se conducă după ideea de frumuseţe, de unicat ce exprimă perfecţiunea (sau, în termeni care pot defini aportul teoretic al lui Winckelmann, clasificarea din istoria artei urmează conceptul de stil). *Consideraţiuni asupra imitării operelor greceşti în pictură şi sculptură* (1756) este, pe aceste idei, un compendiu despre fundamentele estetice şi morale ale artei greceşti. În „natura desăvîrşită" a acelor capodopere — conform viziunii armonizante a autorului — se descoperă o „frumuseţe ideală" trecută prin (şi rezultată din) acceptul raţiunii. Artiştii greci au depăşit imiaţia naturii prin formularea unor concluzii generale, concurînd la ideea de cult al metodelor, a căror raţiune stă în însăşi puterea spirituală exemplară care a făurit această imagine desăvîrşită. Winckelmann sintetizează într-o formulă triadică: natura, spiritul şi arta — în acţiuni specifice convergenţei, conferind modelului acel „ce" inconfundabil în care „simplitatea nobilă şi măreţia calmă a atitudinii şi a expresiei" transmit memorabil liniştea înţeleaptă a sufletului, ca o grandoare a seninătăţii.

Lessing dezvoltă cultul capodoperelor antice ca modele demne de a fi urmate şi necesar de a fi aşezate la temeliile clasicismului pe care însuşi îl ilustra (dobîndind, astfel, „diferenţa specifică", numită mai tîrziu, *specific naţional*). Dintr-o asemenea sursă vitalizantă, trebuie desprins un *spirit* de interpretare, ca o perspectivă globală în înţelegerea lumii.

Această generozitate nu putea dezvolta decît înţelegerea frumosului ca atare, ca scop ultim al artei, ca o etică implicită, aşa cum interpretarea pe care o dă grupului statuar *Laocoon* o dovedeşte (rigorile „măreţiei calme"). Ca atare, în *Laocoon*, subliniază încîntarea artiştilor greci de „perfecţiunea obiectului însuşi", frumuseţea ca lege supremă (în speţă, „frumuseţea supremă în condiţiile date ale durerii fizice"), dusă pînă la un estetism pedagogizant („nu pentru că strigătul e semnul unui suflet de calitate inferioară, ci pentru că sluţeşte faţa într-un mod respingător").

Introducerea lui Friedrich Nietzsche este salutară nu numai pentru mai dreapta preţuire a acestui captivant şi atît de interesant filosof al culturii, ci şi pentru mai edificatoarea referire la obiectul culegerii, vizînd perenitatea fundamentelor culturii vechi greceşti. Filosoful culturii şi poetul criteriilor acesteia propune etalonul valorificator al tipului uman superlativ produs de cultura respectivă, idee care l-a condus direct la orizontul culmilor de artă veche. Cu fervoare poetică în demonstraţie, Nietzsche egalizează omul cu scopul, precum şi arta cu apogeul culturii. Arta transpare legile universului şi tamponează rana necunoscutului din suflet. „Iniţierea", înţelegerea conştiinţei lumii, trece prin arta apolinică (depăşirea fenomenalităţii), spre cea dionisiacă (extazul esenţelor), către sinteza tragică, mijloc de purgaţie şi terapeutică spirituală. *Naşterea tragediei* are caracterul unei antropologii corective, încrezătoare în posibilităţile umane. Original, autorul observă, la greci, mitologia ca un compendiu simbolic al fricii în faţa efemerităţii existenţiale. Tragedia vine să ofere, ca o metafizică de esenţă consolatoare, recunoaşterea perenităţii existenţei ca esenţă. Nobilitatea artei dă justificare „veşnică" lumii, ceea ce aduce direct în centrul atenţiei instrumentul „estetic" al filosofiei: mitul. În termeni definitorii nietzscheeni, „mitul tragic" poate fi explicat ca „întruchiparea înţelepciunii dionisiace prin artificii apolinice" şi transgresează aparenţele spre lumea negării lor — metafizicul (mitul este „chintesenţa universului", fără de care „orice cultură îşi pierde vitalitatea sănătoasă şi creatoare"). Nietzsche concepe o metafizică voluntaristă a artei, pe pivotul justificării estetice a lumii şi al reverberaţiilor mitului tragic (cu preeminenţa expresivă a limbajului muzical: „muzica şi mi-

Scanned with OKEN Scanner

tul tragic exprimă, în egală măsură, aptitudinile dionisiace ale unui popor şi sînt inseparabile").

Şi studiile lui Erwin Rohde sînt puţin cunoscute la noi. Explicarea literaturii antice greceşti din perspectiva filologiei clasice are în vedere, la Rohde, varietatea aspectelor spiritualităţii respective şi evaluarea lor, ca şi la Nietzsche, prioritar estetică. Scopul era explicarea istorică a formelor romanului grec, izvorît din premisele oferite de unitatea originară a culturii, ca expresie a vieţii. Teoreticianul arată depozitul de subiecte al vechilor legende şi rolul dependent al poetului, condus spre exercitarea dexterităţii sale de inovaţie formală (*Psyche*). Interesant, Rohde descifrează şi aspectele de specific naţional: poetul atinge „culmile rigorii şi demnităţii tocmai atunci cînd reprezenta, interpretîndu-le, motivele cele mai puternice şi nobile care, în anii activităţii sale, însufleţeau neamul şi poporul său" (*Romanul grec*).

De la Apollo la Faust se deschide un drum triumfal.

FORMALIZARE ŞI SEMNIFICARE

Sînt tot mai dese lucrările şi tot mai mulţi autori care se preocupă de poetica textului modern, de noul raport care se stabileşte între acesta şi demersul ştiinţific, de teoriile care încearcă să-i surprindă specificitatea estetică şi culturală. Se acceptă, în general, ca aspecte deosebitoare faţă de umanismul clasic sau simbolul romantic: obiectivarea teoriei în caracterul scriiturii, concomitenţa sensurilor în text (opusă simbolismului transcendental), ambiguitatea (polisemia) metaforei textuale, ritmarea orizontală a structurii, în reflexe sintactice şi semantice, disponibilizarea cititorului pentru aspectul neconstrîns al conotaţiilor etc. — referiri la o estetică originală, cu larg apetit pentru colaborările într-ajutătoare, în consens cu lărgirea sistemelor de interpretare a creaţiilor, de la abstracţiuni la sensibilitate închisă în subiectivitate. În aceste condiţii, lectura tinde spre a-l transforma pe cititor într-un element al textului, fapt extrem de important în teoria textului modern pe care o ilustrează Michel Butor şi la care ne vom referi, în ideea că este semnificativă pentru întreaga poetică a textului modern. Principiul (lecturii) textului, în

Scanned with OKEN Scanner

programul teoretic butorian, îl reprezintă *duplicitatea*, înţeleasă ca o alternanţă între *închidere — deschidere*, o alternanţă activizantă pentru cititor: mecanismele decodării sînt în text, dar şi ca rezistenţe la interpretări. La acestă dublă mişcare se referea şi Roman Jakobson, în celebrul său eseu de lingvistică generală, cînd amintea funcţiile „metalingvistică" (discursul autotelic) şi „fatică" (semnificaţia mesajului), precum şi efectele acestora la instanţa subiectivă, la referent, nu rareori sub forma unui „terorism verbal".

Sînt aspecte ale formalizării care marchează, în ansamblu, demersurile spirituale (intelectuale, artistice) moderne, cu norma de bază schimbată: nu raportul cu realul, ci coerenţa semnelor („cunoaşterea" însemnînd un raport cu realitatea care se efectuează *aposteriori*). Speculaţie a formalizării, structuralismului aşază textul pe teoria probabilităţii în raporturile dintre unităţi, vizînd o continuă recompunere. Criteriile moderne ale formalizării, indeterminării, discontinuităţii degajează formele literare de încărcătura ornamentală şi le ascut putinţa de cercetare, de afimare a intenţiilor, pînă la acel aspect „terorist" de care amintea Roland Barthes cu referire la experienţa literară propusă de Butor.

Formalizarea evidenţiază raporturi a căror libertate nu poate fi, totuşi, anarhică, în cadrul unei anumite specificităţi estetice, fiindcă pluritatea semnificaţiilor nu distruge cadrele structurale generale. Şi atunci, inerenţe structuraliste, degajate conform principiului microfizic al indeterminării („În măsura în care legile matematice se referă la realitate, ele sînt nesigure, şi în măsura în care ele sînt sigure, ele nu se referă la realitate"), garantează implicit literatura, fiindcă arată gradul libertăţii de interpretare. Deci, dincolo de aspectul special al formalizării, se semnalează grade de înrudire între artă şi ştiinţa modernă, pe baze epistemologice, de cunoaştere prin conţinut. Este un univers — cînd ne referim la specificitatea artei — care aduce arta în imanenţa limbajului şi, astfel, face trimitere, în ultimă instanţă, la realitatea umană, deoarece orice formalizare se revendică de la un model, iar în artă modelul înseamnă nu nucleu de reconstituire a lumii. Deci, deşi apare atît de puternic în arta modernă, principiul interpretării nu se substituie anihilator prin-

Scanned with OKEN Scanner

cipiului reprezentării, care dă o idee despre lume, viaţă, existenţă.

Creîndu-se astfel un limbaj specific, se edifică o poziţie aparte, privilegiată, a creatorului faţă de text, a cărui alcătuire devine tot mai controlată pe măsură ce se alcătuieşte. Acţionînd astfel, se consideră că Michel Butor este unul dintre cei care şi-au „dezorientat cititorii", a căror nelinişte este proporţională cu abilitatea metalingvistică, dusă pînă la dispoziţii tipografice însolite. „Partizan al unei concertări autonome care refuză literaturii statutul de *analogon* calchiat servil după structurile limbii, Michel Butor înţelege să constituie unităţi noi, noi sintagme care să permită introducerea unor raporturi originale caracterizate de norme proprii" (André Helbo, *Michel Butor, spre o literatură a semnului*, Editura Dacia, 1978, p. 15). Şi iată precizarea, tot aici, a noului efect de aprehensiune trezit de o lectură astfel provocată: „Elanul de autenticitate care l-a împins pe Butor spre o căutare a semnului, hrănită în acelaşi timp de un efort reflexiv şi creator, n-a întîrziat să trezească suspiciune şi apoi nelinişte". Este o situaţie mai generală, a unui ansamblu ce are ca bază o „expresie privilegiată a semnului literar" (Adrian Marino). Interpretul avizat înţelege semnificaţia dată alcătuirii şi apoi demontării textului (prin lectură sau interpretare, mai propriu: prin lectură interpretativă), secvenţelor, fragmentelor, elementelor de discontinuitate care determină caracterul acestor texte de a fi deschise, mobile. Trebuie înţeles că aceste elemente nu contravin necesităţii spirituale esenţiale de sinteză, de viziune totalizantă, ci o presupun insinuant, o incită într-un mod original. Pasiunea pentru detaliu, din textele lui Butor, implică nostalgia modernă spre umanism, în frînturi semnificative ale concretului. Asistăm la o experienţă total interesantă, de a pătrunde şi realiza subiectiv datul combinatoriu, asociativ, de a găsi funcţionalitate literară simbolurilor oferite sub forma aranjamentelor grafice, a logosului vizualizat. Important este că practica butoriană a formalismului nu distruge trimiterea la un referent, degajarea de conotaţii, nu lipseşte arbitrar semnul de sens, fapte ce reabilitează, de principiu, axiologia semnului literar, a cărui autonomie formală produce, deci, semnificaţie. Iată, pentru un plus lămuritor, cîteva afirmaţii ale lui Michel Butor, cuprinse în interviul inserat în cartea respectivă: „textele mele

Scanned with OKEN Scanner

sînt un moment al istoriei universale care ia cunoștință de propriile sale obscurități și se străduiește să intervină": „referentul nu poate fi niciodată îndepărtat complet sau definitiv; există întotdeauna o anumită arie de referință"; „textul se schimbă, într-adevăr, în măsura în care cititorul său se deplasează în spațiul cultural grație incitărilor lui". De unde se vede că tehnica formalizării se validează prin deschiderea semnificării.

Luînd în atenție costituirea unei poetici a textului modern, se observă faptul că alcătuirea acesteia devine o operație de sinteză a conceptelor. Cu alte cuvinte, este vorba de constituirea unui *corpus* metodologic unitar, dar provenind din surse diferite, acestea fiind sau teoriile elaborate pe această temă, sau direcția ideatic-artistică a operelor propriuzise. De aceea, poetica textului modern, nedefinitivată — precum a textului clasic sau romantic — încă își amenajează structura de principiu, în concordanță cu „deschiderea" specifică textelor mai noi, modernității în general, cu mobilitatea evenimentelor estetice celor mai recente, așa cum se întîmplă totdeauna cînd se operează în imediatul faptului proaspăt. Amenajarea continuă a sistemelor de interpretare poate fi explicată și ca o contaminare a teoriei de la fluența și transparența spre nou a fenomenului artistic recent, creat de cele mai noi experiențe instaurative, sub conștiința inevitabilității acestei „simpatii" pentru însăși validitatea demersului teoretic. Or, în acest climat al concurenței benigne dintre generozitatea teoriei și imprevizibilitatea practicii, atunci cînd ne referim la textul modern, rolul doctrinelor explicative crește enorm. Timpul modern fiind un timp comprimat, încărcat, tixit și uneori risipit în fapte și semnificații, doctrinele nu pot aștepta o mai îndelungată verificare istorică, de ulterioritate prelungită, ci își dispută validitatea cu o anume frenezie, într-un fel de rivalitate a structurilor interpretative perfecte. De aceea, coerența semnelor, ca urmare a formalizării spiritualității moderne, poate ajunge pînă la acel aspect „terorist" de care se amintea cu referire la Michel Butor. Experiența modernă a formalizării, care s-a insinuat în locul convențiilor clasicismului sau romantismului, leagă semnificarea de o anumită concretețe (compusă, vizualizată, metalingvistică, detaliată, grafică) a textului, care semnifică viața hiperurbanizată și hipertehnicizată, dar și viața ca atare, printr-o difuză nostalgie după romantismul opresat.

Scanned with OKEN Scanner

Textele lui Michel Butor din cele trei volume de *Répertoire* (I — 1960, II — 1964, III — 1968), deja „clasicizate" în materie (riscul inevitabil al oricărui modernism, atunci cînd nu se neantizează; v., pentru referire, Adrian Marino, *Modern, modernism, modernitate*, Buc., E.p.l.u., 1969), teoretizează şi constituie, în acelaşi timp, o nouă literatură, funcţionînd, deci, în simultaneitate referenţială şi autoreferenţială, metatextuală şi imanentă. La Butor, verificarea funcţionează concomitent cu elaborarea, opera are o nouă relaţie internă, teoria şi literatura devin practici reciproc semnificative, cu o unică instaurare axiologică. Se creează, astfel o tensiune intertextuală nouă, o dinamică înrîuritoare a textului asupra vieţii înseşi. Această „deschidere" are ca mijlocitar pluralitatea lecturii, virtualităţile acesteia inepuizabile, disponibilităţile modelelor de lectură, în serii paralele sau în paralelisme înseriate, în ideea de „deschidere" ca producere de semnificaţii noi, construire progresivă care antrenează atît fantezia producătoare de forme, cît şi ingeniozitatea de a descoperi semnificaţii multiple. Însuşi *textul* se naşte ca organizare prospectivă şi recunoaştere reflexivă a lecturii intertextuale.

Această intensificare programată a lecturii devine o metodă euristică asupra textului, în conformitate cu „imperialismul" modern al textului; sau, după cum scrie Michel Butor în eseul *Critică şi invenţie*, „astăzi orice invenţie literară ia naştere într-un mediu saturat de literatură", odată ce trăim cu toţii „într-o imensă bibliotecă", sub semnul Galaxiei Gutenberg. Se deduce şi faptul că opera autentică conţine o „critică" în expansiune trans-literară, către întrega societate; chiar şi cînd această „critică" se aplică retrospectiv literaturii, se observă cel mai bine că ce s-a schimbat cu adevărat sînt cunoştinţele noastre despre lume, aspect vizibil în înţelegerea succesiunii modurilor de exprimare întrebuinţate.

În aceste conotaţii, este critica într-o poziţie privilegiată, sau subordonată? Greu de spus într-un mod definitiv, odată ce delimitările contează mai puţin decît întrepătrunderile şi intercondiţionările sferelor. Butor disimulează *ideea critică* la suprafaţa întregului text, refuzîndu-i totuşi orgoliul conscripţiilor autonome, *in rem*. Iată: „Cel mai mare critic, cel mai mare inventator este şi cel mai modest. Citindu-l, el ne trezeşte imediat dorinţa de a ne reîntoarce la text": critică şi invenţie se dovedesc două aspecte ale aceleiaşi activităţi de or-

ganizare de forme noi, literatura fiind — deci — un complex cu interioare bine amenajate, fără decomandări izolatoare. Din contră, „lucrarea va trebui să se prezinte de la sine ca neterminată, nu ca un cerc închis la care nu mai trebuie adăugat nimic, ci ca o spirală care ne invită să o continuăm". Atunci — putem observa — critica devine, dintr-o *funcţie*, o *stare* („De fiecare dată cînd este vorba de o operă originală, de invenţie, oricît de gratuită ar putea ea să ne pară la prima vedere, simţim treptat nevoia de a clădi, pornind de la ea, lumea din care facem parte") influentă, o *atitudine* eficientă („orice activitate a spiritului este funcţie într-o societate; cu cît opera este mai profund inventivă, cu atît duce la o schimbare"). De aici decurge şi delimitarea de poezia „pură", faţă de care restul literaturii „gîndeşte" realitatea odată cu gîndirea transformatoare de sine, căci inspiraţia „este însăşi lumea în curs de schimbare".

Şi ca influenţare a textului, şi ca funcţie socială, critica recunoaşte semnificarea în caracterul formalizării, deci într-o formă plastică şi ritmică de „mişcare" a textului. Atunci, se va suprapune valoarea de specificitate peste valoarea de informare (ceea ce, desigur, pentru estetică este o aserţiune în general recunoscută ca valabilă), de unde decurge şi principiul axiologic: „textele cele mai frumoase rămîn pentru totdeauna neterminate şi deschise" (eseul *Criticul şi publicul său*). În răspunsurile pe care le-a dat revistei *Tel Quel*, Michel Butor mărturisea importanţa pe care o dă el ansamblurilor structurante ce caracterizează alcătuirea textului modern, mobilităţii acestora în ansambluri compozite sau la niveluri intermediare, idei recognoscibile în însăşi practica lucrărilor sale literare. Dar caracterul scriiturii dă măsura posibilităţilor inventive, a abilităţii expresive de a folosi materialul de bază al literaturii — limba, al cărei aspect stilistic propriu pare încă puţin aprofundat la textele moderne. Or, extrapolarea (teoretică) a structurilor ingenioase din textul modern, pentru a facilita demonstraţiile, nu se petrece într-un fel de indiferenţă la aspectul stilistic al limbajului concret, ci tocmai pornindu-se de la conştiinţa priorităţii acestui aspect în însăşi geneza literaturii. Şi iată că putem citi, la un critic de o asemenea inventivitate a contaminărilor subtile, fraze de cel mai limpede bun-simţ privind raportul dintre scriitor şi limbă: „cel care scrie într-adevăr bine este acela care ştie să folosească

Scanned with OKEN Scanner

limba, să redea cuvintelor întreaga lor pondere, să exploateze toate resursele sintaxei; este acela a cărui gîndire însufleţeşte pînă la ultimul amănunt frazele sau construcţiile verbale".

Criticul francez se arată cu deosebire sensibil la aspectele de noutate pe care le descifrează în operele asupra cărora se apleacă veghetor, şi nici nu s-ar fi putut altfel la un atît de convingător susţinător al expansiunii, în „deschideri", a textului modern. La Balzac (*Balzac şi realitatea*) observă „principiul variaţiei şi al explorării sistematice a formei", cel al revenirii personajelor, care „leagă" capitolele într-o *istorie* şi, astfel, poate să transpună succesiunea în simultaneitate, făcînd disponibile itinerarii diferite ale lecturii. Într-o excelentă decodificare a capodoperei joyceiene, remarcă rolul deosebit pe care îl capătă vorbirea, în alcătuirea complementară a tonalităţilor, a procedeelor stilistice, componente ale unei anverguri simfonice, intensificînd astfel o stare de revelare („epifanie") a sensurilor celor mai oculte. Mulţimea ingeniozităţilor în concretul microscopic al limbii (literare), derutantă la Joyce, deformează — prin acumulare — linearitatea limbajului obişnuit şi duce la extrem tehnica contrapunctului, încît limbajul agresează, devine neliniştitor, emană supraimpresii şi dezarticulări („cuvinte în fermentaţie").

În încheierea acestor note despre prospectiv-neliniştitul Butor, una dintre confesiile sale (din *O autobiografie dialectică*) ni se pare mai potrivită: „Trebuie să schimbăm viaţa. Orice literatură care nu ne ajută să atingem acest ţel, chiar fără voia autorului, este, într-un viitor mai mult sau mai puţin îndepărtat (şi presiunea evenimentelor, urgenţa este aşa de mare, boala lumii a devenit atît de acută încît eu înclin din ce în ce mai mult să cred că este vorba de o scadenţă foarte apropiată), inevitabil condamnată".

UN FENOMENOLOG

Contribuţia lui Roman Ingarden este, pentru constituirea doctrinară a esteticii fenomenologice, de primă importanţă: teoria sa conţine principiile metodei şi, totodată, îi oglindeşte, acesteia, imaginea teoretică. Nu neapărat că a fost influenţat

de Husserl, de teoria acestuia asupra intenţionalităţii ca o metodă de descriere a datului imediat, a cărui esenţă trebuie sesizată direct, prin reducţie metodologică, reactualizare a obiectului intenţional prin putinţa contemplării lui. Se pare că mai importantă este plasarea conştientă a esteticianului polonez într-un curent de gîndire de o anume efervescenţă doctrinară şi care îi satisfăcea propria nostalgie după o coerenţă vibrantă a specificităţii fenomenului artistic, aşa cum acesta se relevă prin receptare. Fenomenologia venea să întîmpine, cu tentaţii multiple, aceste dorinţe. De esenţă constatativă, fenomenologia acţionează împotriva neokantianismului, prin afirmarea cunoaşterii raţionale a lucrului în sine, chiar cu o tentă pozitivistă (leagă cunoaşterea de „daturi" obiective). Tentă altfel uşoară, odată ce frumosul apare ca rezultat al unui proces ordonat de conştiinţă şi se răsfrînge în optimul lăuntric al acordării sinelui cu sine. Este, în esenţă, o mişcare a conştiinţei către datul obiectiv, o intuire de sensuri, vizînd armonia. Prin urmare, reprezentarea obiectului intenţional înseamnă — în termenii lui Ingarden — o posibilitate neepuizantă de construire lăuntrică, de împrospătare a obiectului intenţional. Eliberarea de speculaţia sterilizantă, dorită de Ingarden, se foloseşte excelent de pivotul fenomenologic al imperativului întoarcerii la lucrul însuşi. Faţă de acesta, fluxul de conştiinţă, prin acte şi etape de efectuare, teoretizat de Husserl, nu poate evolua printr-o ideaţie întîmplătoare.

Roman Ingarden construieşte, mai repliat la „daturi" obiective, o ontologie a obiectului de artă, raporturile structurii acesteia cu lumea reală şi cu actele de conştiinţă care îl produc sau îl receptează (deci, o dublă determinare). Esteticianul a gîndit o viziune etajată a obiectului de artă, o stratificare a acestuia în componente cu caracter de permanenţă: a) formaţiunea fonetico-lexicală, în special sunetele cuvîntului; b)semnificaţia cuvîntului sau sensul unei unităţi lexicale de ordin superior, îndeosebi a frazei; c) obiectele reprezentate în ansamblul lucrării sau în unele din părţile ei; d) o anumită imagine, în care ni se înfăţişează concret obiectul reprezentat. Experienţa estetică, deci, se va raporta deschis la această succesiune structurală a obiectului de artă, fără a mai fi încorsetată în dualitate convenţională conţinut-formă (desigur, nu este vorba de „conţinutul artistic").

Scanned with OKEN Scanner

Caracterul schematic — observă Ingarden — se manifestă în cele patru straturi ale operei de artă, cu deosebire în cel al obiectelor reprezentate. În aceste interacţiuni, esteticianul are grijă să nu neglijeze existenţa „inefabilului" operei (termen care ar fi în măsură să neantizeze orice teorie obstinată): „indeterminarea calităţii afective nu numai că există în operă, dar conferă o deosebită valoare dinamismului ei artistic". Această „indeterminare" a obiectelor reprezentate rezultă din ansamblurile de trăsături şi denumiri generale ale obiectelor pe care le indică („deosebirile de stil dintre operele literare constau în varietatea selecţiei ori a distribuirii zonelor de indeterminare în obiectele reprezentate, de pildă deosebirea dintre naturalism şi impresionism în literatură"), la nivelul fiecărui strat al operei literare. O anume dinamică a compoziţiei, pe baza unor raporturi corelative între părţi, dă un rol de întîietate stratului semnificaţiilor, spre care se îndreaptă mai întîi complinirile pe care le presupune caracterul intenţional al operei, sporindu-i sugestia prin actualizarea şi concretizarea împlinite în intenţionalitatea receptării (opera de artă „reprezintă doar un fel de armătură pe care cititorul o completează sau o împlineşte"). Deci, „caracterizările" sînt practic infinite, aşa cum este numărul cititorilor şi, deci, al lecturilor operei, a căror bază comună este „reconstituirea uneia şi aceleiaşi opere" (lectură tipică pentru fiecare cititor în parte). Se pune, aici, problema atît de importantă a adecvării trăirii la opera receptată, la natura ei, proces în urma căruia se constituie „obiectul estetic" (prin operaţiunile de actualizare şi completare), exprimînd o nouă demnitate a calităţilor estetice active conţinute în fiecare strat al operei de artă. În aces sens esteticianul polonez accentuează analiza procesului receptării, apropiind pînă la suprapunere teoria literară de o fenomenologie a lecturii, cu un fel de obsesie metodologică în descompunerea operei, în care se întrepătrunde percepţia calităţilor formale cu recunoaşterea sensurilor conţinute.

Roman Ingarden face o deosebire teoretic netă între valorile artistice (ale operei) şi valorile estetice (ale obiectului estetic): primele sînt ale construcţiei schematice, sînt relative, deoarece constituie mijlocul de actualizare în obiectul estetic a valorii estetice. (Sînt „relative" în sensul că participă la o relaţie; a fi în sine relative ar însemna însăşi subminarea

operei, divulgarea individualităţii acesteia artistic pregnante.) Valoarea estetică apare, în acest dualism cooperant, ca absolută, deoarece nu mai serveşte ca mijloc unui anumit scop, ci face parte din chiar obiectul estetic (opera percepută), este conţinută în calităţile estetic valoroase ale acestuia. (Acum, „absolutul" este greu de luat în sine, fiindcă valoarea estetică se constituie în actul receptării, deci în dependenţă de un receptor cultivat şi apt, deci tot într-o „relaţie".) Constituirea obiectului estetic are loc în cadrul trăirii estetice, incitată de o „calitate structurală" a obiectului real, calitate care nu îl poate lăsa indiferent pe subiectul trăirii, ci — din contră — „îi provoacă o stare specială de excitaţie", de altă natură decît plăcerea de obicei indiferentă la calitatea şi reprezentarea integrală a obiectului-excitant.

Esteticianul întrevede prin toate acestea obiectivitatea valorilor estetice, figurate într-o tipologie culturală care nu trebuie minată de către relativism sau subiectivism axiologic. Rezerva impune faptul că aportul condiţiei psihologice sau sociale a artistului nu este convocat. Tot astfel, fiindcă elanul teoretic de autonomizare a valorii estetice a răbufnit în latura autonomismului, unde imposibilitatea interdependenţei active a valorilor neagă unitatea dintre structura şi geneza operei. Pe cercetător l-a interesat doar legea tiparelor formale ale operei, într-o viziune ontologică descriptivă, în care i se cuprind şi limitele concepţiei.

„TEL QUEL" SAU IMPLICAREA TEXTULUI

Cunoscuta şi controversata mişcare teoretică în jurul publicaţiei *Tel Quel* a ambiţionat, la început, mai mult decît putea oferi şi a ajuns să ofere mai mult decît ambiţionase la început. Faptul ţine, poate, de natura imprevizibilă a istoriei care se construieşte din mers. În cazul mişcării din jurul publicaţiei pariziene, elanul contestatar şi instaurativ (metodologic) al teoreticienilor ei a reuşit să impună un grup şi o platformă ideologică profund semnificative pentru simptomul modern al iradierii spiritului ştiinţific în toate sectoarele gîn-

Scanned with OKEN Scanner

dirii, chiar şi în cel mai îndepărtat de *ştiinţă*, care este cel al artei. Privind astfel lucrurile, putem integra cu o anume siguranţă acţiunea telquelistă în mişcarea contemporană de idei, ca un capitol din istoria ideilor literare, deşi mişcarea a avut la început contestatarii ei, la idei sau la persoanele care le susţineau, între care George Mounin, Michael Riffaterre, dar a înregistrat şi un fervent prozelitism, în diferite părţi. Bogăţia ecourilor ne face să considerăm de cea mai mare importanţă apariţia, în româneşte, a antologiei *Tel Quel* pentru perioada 1960—1971, publicată de Editura Univers sub sintagma programatică *Pentru o teorie a textului*. Culegere cuprinzătoare şi edificatoare pentru înţelegerea eforturilor de a se închega, dintr-un pluralism convergent al contribuţiilor, o teorie modernă a textului, imediat reflectată în practica scriiturii, a textului *aşa cum este*. Situată în avangarda mişcării actuale de idei despre literatură şi avînd orgoliul de a da un îndreptar pentru mîine, gruparea de la *Tel Quel*, deşi a generat ea însăşi limbaje diferite, vine ca un moment teoretic de seamă, ca o nouă sinteză de principii, după structuralism şi „noul roman".

Dacă s-ar face o distincţie (posibilă, firească) la nivelul tipului de limbaj critic, între cel consemnativ al foiletonisticii şi cel analitic al studiilor, vom anexa efortul teoretic al grupării la scientizarea sistemică revendicată de la un program teoretic bine articulat. Ar mai fi de observat că reputaţia publicistică a membrilor grupării se bazează şi pe larga circulaţie a ideilor lor, prin care se încerca medierea între cele două tipuri mari de limbaje ale criticii. Prezenţa lor publică şi publicistică trebuie raportată şi la un efort mai general al criticii moderne de a se integra în contemporaneitate (efort de care nu este străină nici dialectica raportului dintre tradiţie şi inovaţie, dintre naţional şi universal), prin grija de a se aplica la opere contemporane într-un spirit contemporan, plonjînd astfel cu autoritate în problematica specifică timpului nostru. Credem că se poate pune în relaţie eminenţa obiectuală a textului în demersurile moderne cu însăşi filosofia existenţei pe care a dezvoltat-o timpul nostru, cu fenomenologia interpretativă, care evaluează concretul. Înţelegerea globală a existenţei solicită, însă, şi reveniri la trecut, nostalgia activă a istoriei, asumată din perspectiva modernităţii. Un exemplu „clasic" îl constituie interesul pe care l-a

dezvoltat Roland Barthes pentru Racine. Dar tot Barthes, iniţiatorul teoretic al telquelişti1or, recunoaşte ingratitudinea subiectivităţii care îşi asumă discreţionar textul, ca posibil răspuns la reproşul lui R. Picard privind neverificabilitatea noii critici. O posibilă compensaţie este sprijinirea pe valori consacrate, punerea în dependenţă a sistemului de postulare a valorii.

Mişcarea s-a născut în contextul unor preocupări speciale pentru critică, evidenţiate în diversificarea preferinţelor — critică sociologică, psihanalitică, existenţialistă, antropologică, stilistică etc. — dar în netă delimitare de acestea. Noua critică din jurul publicaţiei franceze preia în atitudinea teoretică iconoclastia avangardistă, creînd un curent de opinie asemănător „noii critici" antiacademizante. Mişcarea telquelistă va lua, însă, distanţă şi faţă de aceasta, aşa cum s-a întîmplat şi cu dezvoltarea autonomă, pornind de la acelaşi prag generic, a teoriei moderne a textului şi lingvisticii structurale (prima fiind o extensie experimentală a celei din urmă).

La membrii grupării *Tel Quel*, noutatea lecturii Textului este inspirată de revizuirea limbajului poetic iniţiată la începutul secolului (prin Mallarmé, Lautréamont, Joyce), prelungită într-o fenomenalitate a expresiei: de la intensa exploatare conotativă la modelarea introdusă de subiectivitate prin psihanaliză, într-o arie textuală de care se interesează stilistica, poetica şi semiotica. Mai direct, practica textuală (care a dus la noi specializări: de exemplu, gramatologia — critică filosofică a conceptelor scriiturii —, concepută într-o viziune care exagerează, însă, autonomia limbajului) a luat naştere ca reflex al „textului în text" din anagramele lui Saussure, însemnînd implicarea fenomenelor în articularea discursului poetic şi stabilirea conotării semnificative a cuvîntului-temă. Saussure pune textul sub o anume „legitate lingvistică", un mijloc de exploatare (dirijată) a posibilităţilor limbajului. Metoda saussure-iană a fost aplicată, la noi, între alţii, cu interesante rezultate, de Al. Călinescu (v. *Perspective critice*, Editura Junimea, 1978), care l-a îndreptăţit să observe că *Scrisoarea V* pare „a fi construită pe obsesia numelui Dalila", sonetul *Veneţia* pe cuvîntul-temă titular, iar *Riga Crypto şi lapona Enigel* pe anagrama Enigel.

Scanned with OKEN Scanner

Obiectul expres al analizei este felul producerii şi funcţionării textului literar, asupra căruia se exercită o „practică semnificativă" ce nu se deschide spre estetic, ci spre formalizarea structuralistă, în ideea „sistemului de semne" saussurean (conceptul de „literatură" trece pe un loc periferic). Modelul lingvistic îndeamnă la găsirea de modele în cadrul sistemelor formale. Armonioasa geometrie formală semnificat/semnificant este revizuită, în sensul că semnificantul cîştigă prioritate (semnul literar, însă, nu se poate supune acestei departajări, cu tot caracterul ei formal) şi trimite spre o logică textuală, producătoare de sens. Se postulează o texto-cosmologie, pe principiul comunicabilităţii inter-textuale (în care se sacrifică perceperea obiectivităţii lumii, oglinda textului-despre-sine fiind opacă la trans-textualitate). Textul literar este ales ca obiect de studiu fiindcă funcţionalitatea lui intenţională se află cuprinsă într-o complexitate de cel mai înalt grad; stratificările sale obiective sînt urmărite, în dezvoltările lor succesive, concentrice, în teoriile lui Roland Barthes. Textul literar, estimat prin dubla sa natură: este concomitent *cod* şi *mesaj*, determină un proces de transformare a celui dintîi în cel de al doilea. Aici intervine posibilitatea de urmărire a naturii procesuale a textului literar prin evaluarea cazurilor particulare ale acestuia, a „abaterilor" individuale care marchează stilistic mesajul, în cadrul unui cod retoric determinat ca evoluţie istorică. Nimeni nu poate nega importanţa primatului textului în operaţiile criticii, dar aceasta nu înseamnă automat că demonstraţia grupării nu suferă de excese, pe care le vom aminti mai tîrziu.

Modelul textului are înţelesul de simbol formal al modelului uman, iar teoria literaturii ca teorie a textului face aluzie la posibilitatea de a răspunde problemelor omului concret. Privim practica textului ca o derivaţie simbolică a ideologiilor de optimizare a practicii sociale. „Tabelul de elemente" al esteticii informaţionale, interpretat prin valenţele aplicabilităţii la text, rescrie impulsuri sociale, fapt observat dar demn de reamintit: „Cea dintîi încercare de refuncţionalizare a practicii textuale, corespunzătoare avangărzii interbelice, îmbracă, aşadar, forma unei «agresiuni» stilistice împotriva retoricii, ceea ce, în termeni informaţionali, înseamnă multiplicarea elementelor de entropie în defavoarea celor de redundanţă, în aşa fel încît codul corespunzător

«iluziei realității» explodează sub presiunea mesajului. Are loc astfel o *ruptură* între cod și mesaj, între stil și retorică, între omul-individ și omul-colectiv. De aici statutul de «cultură schizofrenică» al avangardei, acțiunea ei preponderent negativă, adică o asumare deschisă a simptomelor înstrăinării din «realitatea-reală». Acest rezultat paradoxal, care înstrăinează înstrăinarea, adică o obiectivează, joacă un rol de terapeutică socială...“ (Victor Ivanovici, *Note pentru o teorie a textului*, în *Viața românească*, nr. 12/1980, *Caiete critice*, nr. 5). Se face, deci, o nouă demonstrație a faptului că esteticul este un rezultat integrator al valorilor eterogene, o marcă globală a unor canale informaționale diferite. În alți termeni, Abraham Moles atrăgea atenția (în *Artă și ordinator*) că „valoarea globală a operei de artă va fi în mod esențial suma sau compoziția acestor valori parțiale, legate de informație la fiecare nivel și constituind un fel de portret metric al operei“. Interacțiunea *cod — mesaj*, sau *estetic —semantic* relevă polivalența operei și caracterul „deschis“ al interpretărilor ei, prin modularea informației percepute la nivelul fiecărui receptor. Codul devine act de comunicare și astfel întreține iluzia posibilității de a face „lecturi totalizante“.

Să revenim la particularitățile telqueliste ale teoriei moderne a textului. În urma estimării materialității semnificantului, sînt dezafectate noțiuni de maximă frecvență, ca: autor, operă, creație. Dezvoltarea practicilor textuale semnifică o atitudine deosebită prin faptul că face să transpară procesul propriei produceri a textului (în și prin limbaj): textul apare ca productivitate, ca un semn care se face, reflectat ca atare în momentul producerii sale. Aceasta elimină ideea unui sens anterior, care trebuie „dezvăluit“ (geneză, inspirație), încît rămîne importantă doar latura formalizată, canonizată, a cantității semnificantului. În logica textului, cîștigă importanță *scriitura* și *lectura*. Textul implică o dublă lectură: a propriei sale produceri și a con-textului în care apare, fără să fie oculat de nici una („intertextualitatea“ este „lectura“ istoriei de către text; contextul poate fi cultural, social). În „noul roman“, funcția reprezentativă a fost substituită cu cea de auto-reprezentare (mod de a supune scriitura transformărilor sociale printr-o „subversiune culturală“ caracteristică societăților occidentale contemporane). Literatura mo-

Scanned with OKEN Scanner

dernă se confruntă, aşadar, cu limitele semnificabilului (radicalitate, violenţă de limbaj).

Scriitura structurantă are o valoare de principiu formal unificator. Organizarea textului are o concreteţe sistemică biaxială: sintagmatică (combinări de sunete, cuvinte în sintagme, propoziţii) şi paradigmatică (valoarea sunetelor, categoria cuvintelor etc.). Se reia, din nou, ideea lui Saussure, conform căreia semnele exprimă semnificaţia prin mijlocirea valorilor fonice, acustice (Jacques Derrida va concepe „urme" care iradiază în momentul percepţiei) şi trebuie cercetată sincronic (în sistem), diacronia fiind doar o succesiune de sincronii. Acestea — şi nu numai acestea — sînt, în fond, ambiţii scientiste aplicate la *continuum-ul* verbal din care se decupează textul. Disciplina care se insinuează este o variantă „modernă" a teoriei literare: o teorie a discursului, avînd ca obiect expres ambiguitatea funciară a limbajului poetic şi ca discipline ajutătoare retorica şi lingvistica. Aplicarea la *literaturitate* presupune conştiinţa înţelegerii discursului ca un sistem de semne, iar semiologului îi revine misiunea relevării structurii pe care criticul o situează, istoricul o asimilează culturii şi sociologul structurilor sociale. Mişcarea de la *Tel Quel* reprezintă un moment remarcabil în lanţul de acţiuni teoretice şi practice care converg poetica spre semiotică, proces masiv după cel de-al doilea război mondial. Se ajunge la critica operei ca limbaj în cadrul epistemologic şi metodologic oferit de semiotică.

Programul propriu-zis al grupării de la *Tel Quel* se constituie într-o teorie de ansamblu, pornind, aşadar, de la practica scriiturii: „problematica specifică a scriiturii se desparte masiv de mit şi reprezentare pentru a se gîndi în literalitatea şi spaţiul său" (s-a trecut, însă, la un nou mit: literalitatea însăşi). Emblema grupării este axiomatică: „Teoria scriiturii textuale se face în dinamica practicii acestei scrieri". Literalitatea se deschide spre formalizarea ştiinţei şi „închide" literatura; teoria va expune, de acum înainte, „învelişul" a ceea ce a fost gîndit sub acest nume, dincolo de fixarea explicativă la „operă" sau „autor", pentru a se suprima fetişizarea „subiectivităţii creatoare".

Pentru Roland Barthes, semnul implică trei relaţii: una interioară (semnificant — semnificat) şi două exterioare (virtuală: semnul ca o rezervă de alte semne; actuală: semnul

Scanned with OKEN Scanner

faţă de celelalte semne ale enunţului); cea dintîi este simbolică, a doua paradigmatică, iar a treia sintagmatică. Extrapolarea celei dintîi sub forma simbolismului neglijează relaţiile formale ale semnului, pe care le reabilitează teoreticianul francez. Imaginea simbolică se materializează în critica biografică şi istorică romanul realist sau introspectiv, limbajele „expresive" în general, care postulează un semnificat global; imaginea paradigmatică observă variaţia cîtorva elemente recurente (onirismul, comutările din romanele lui Robbe-Grillet); imaginea sintagmatică înlănţuie elemente discontinue şi mobile, spectaculoase (poezia, teatrul epic, muzica serială, compoziţiile structurale).

Triadei barthiene din *Imaginea semnului* îi corespunde o clasificare tripartită în *Literatura: o critică*, de Jean Ricardou. Pentru acesta, există următoarele tendinţe ale textului: „iluzionismul reprezentativ" de tip balzacian, auto-reprezentarea „noului roman", anti-reprezentare (Philippe Sollers) — înlocuirea personajului prin persoane gramaticale desăvîrşite. Practica din urmă, de esenţă telquelistă, este o critică la cuvînt adusă de scriitură semnificatului (Ricardou: „în centrul literaturii, scriitura este contestaţia însăşi"). Perspectiva din urmă are orgoliul genezei şi inversează dimensiunea istoriei literare (o „revoltă" antiacademizantă a criticii moderne, din mai multe părţi, cu ecouri şi la noi), prin grila practicii recente: nu *Iliada* explică *Personnes* sau *Nombres*, ci romanele lui Baudry şi Sollers deschid o nouă lectură spre Homer.

Se pune, în succesiune logică, problema modului lecturii unei opere expuse explorării tocmai fiindcă a fost retrasă din orice *situaţie*. Lectura poate reduce ambiguitatea textului prin natura perceptivă a subiectului, a cărui capacitate integrativă se vădeşte în supunerea la constrîngerile codului simbolic pe care aceasta se fondează. Gardînd suveranitatea textului, „lectura" telquelistă percepe *gramaticalitatea* frazelor şi mai puţin semnificaţia lor. Scopul acestui mod de lectură este descrierea *acceptabilităţii* operelor. Preluînd o sugestie freudiană (Freud fiind unul dintre inspiratorii teoriilor de la *Tel Quel*), Roland Barthes găseşte o explicaţie corelativă „facultăţii limbajului" postulată de Humboldt şi Chomsky, anume existenţa în om a unei „facultăţi a literaturii", o energie a cuvîntului cuprinsă în reguli autonome, independente de vorbitor, teorie apărută ca variantă în critică a concepţiei mai

largi a psihomorfologismului contemporan, pîndit în general de formalism şi inconsistenţă argumentativă.

Tot o componentă freudiană se ascunde sub conceptul „*différance*", lansat de Jacques Derrida: aptitudinea conştiinţei de a opera cu „amînări", cu retardări care regizează efectul din conştiinţe, concept pe care autorul său îl arată ca fiind inspirat de Husserl, din *Introducere în originea geometriei*. Mecanismul lingvistic este gîndit pe un exerciţiu vital conservativ: „*Sans doute la vie se protège-t-elle par la répétition, la trace, la différance*" (Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, v. cap. *Freud et la scène de L'écriture*). Expresia stilistică a amînării se materializează în recurenţa textului sub forma repetiţiilor, care exprimă insistent fragmente din mobilurile achizitive ale conştiinţei, dar şi forma exteriorizată a precauţiei apărătoare a psihicului. „Aşteptarea" devine un mijloc de decodare în teoria modernă a textului, făcînd posibilă observarea receptării, în urma unei „pregătiri", dar şi a măsurii în care recurenţele sînt previzibile şi tind către o anume configuraţie a efectelor. Banalizarea discursului, tocirea figurilor de stil dovedesc faptul că automatismele de limbaj se înscriu pe acelaşi previzibil nivel de adecvare. Inerţia expresiei determină tirania formei şi o minimă variaţie a reprezentării, o nedeterminare puţin semnificativă. Conformismul textului semnalizează perimarea formelor, instaurarea redundanţei, „închiderea" prin uzură semantică.

„Aşteptarea" devine productivă prin surprizele captate de receptorul „frustrat", fenomen studiat de Sklovski şi materializat în licenţele, abaterile care întreţin tonusul lecturii şi interesul de cunoaştere şi sensibilitate al lectorului, alimentînd elanul afectiv al acestuia. În schimb, în situaţia previzibilităţii, abaterile sînt neimportante, nu pot înlătura senzaţia de monotonie rezultată din gradul redus al informaţiei transmise, din recurenţa nemodificată a aceluiaşi tip de informaţie, din neschimbarea entropiei.

Această explicare a primit congruenţă teoretică şi în scrierile lui Mihai Ralea. În estetica sa, principalul temei al psihologiei creaţiei îl constituie observaţia mai generală referitoare la capacitatea umană de control a reacţiilor prin amînare şi deviere. O astfel de conduită psihologică presupune suspendarea acţiunii spontane şi controlul impulsurilor

Scanned with OKEN Scanner

nemijlocite. Virtuţile majore nu sînt decît urmări ale inhibării pornirilor primare, cu scopul de a se perfecţiona nivelul conştiinţei. Un anumit scepticism şi rezistenţa la pornirile vitale imediate înseamnă posibilitatea orientării şi folosirii conştiente a elanurilor instinctive, din realitatea cărora nu se mai face o chestiune presantă, putîndu-se visa şi viza obiectivele viitoare.

Un rezultat al psihologiei represive este izbînda artistică. „Cu cît poate cineva să-şi canalizeze, să-şi sublimeze pornirile emoţionale primare — scrie Mihai Ralea — cu atît arta lui e şi mai personală, şi mai sugestivă. În fond, procedarea artistică, ca şi caracterul moral adevărat, stau în inhibiţie. Filtrarea naturii prin voinţă şi demnitate, prin bun gust şi luciditate duce la valoarea morală, ca şi la cea estetică. E o prejudecată să credem că poezia e o impulsivitate pură". Aceste gînduri s-ar exprima, în terminologia criticii moderne, prin raportul entropic al textului şi prin „urma" regăsită în scriitură. Mai departe, Ralea observă parcurgerea unor etape succesive care asigură superioritatea elaborării finale: „Orice cucerire psihică superioară se cîştigă printr-o oprire a cursului spontaneităţii naturale, prin necesitatea creşterii complexităţii datorită introducerii de termeni intermediari între excitaţie şi acţiune, prin nevoia de elaborare lentă a răspunsului final". Teoria modernă a propagării textelor, a corelaţiei semnificant/semnificat, a ambiguităţii funciare a textului literar poate fi înţeleasă şi atunci cînd Ralea formulează expresiile „necesitatea creşterii complexităţii", „nevoia de elaborare lentă a răspunsului final". Precizăm că nu trebuie luată în absolut ideea de pregresie necesară a reprimării ca determinînd mecanic valori crescînde, fiindcă ascetismul acuzat artificializează elanuri fruste de componente substanţiale, aşa cum mulţimea nemăsurată a „termenilor intermediari" duce la tehnicism şi formalism, la un „grad zero" al scriiturii.

Emoţia artistică presupune o vibraţie însoţită de posibilitatea detaşării de obiectul provocator (generator), pentru a-l putea interpreta ca unitate. Prin aceste pîrghii psihologice, artistul coordonează datele obţinute în sisteme armonice, prin instrumentul fanteziei creatoare, în imagini concrete. La acestea se adaugă forţa de expresie, posibilitatea adecvării tehnice şi a ingeniozităţii în formă, într-un stil care presupune preexerciţiu, antrenament. Ca şi Lucian Blaga (în *Curs*

Scanned with OKEN Scanner

de antropologie), Ralea avea în vedere principiul retardării biologice, al lui von Bolk: printre alţii teoreticieni (unii antecesori) ai psihologiei amînării, pot fi amintiţi Pierre Janet, Max Scheller, iar la noi Tudor Vianu.

La semioticienii francezi de la *Tel Quel* se regăsesc influenţe certe ale geometriei corelaţiilor poematice, de la structuralişti. Dihotomia termenilor corelativi este un astfel de „tic" structuralist (sunet/înţeles, formă/substanţă, contiguitate/similitudine, sintagmatic/paradigmatic), asimilînd seriile asociative în condiţii de *intertextualitate*. Metoda structuralistă are ca scop final obţinerea unei imagini sintetic-stratificate a obiectului, după inventarierea serială a elementelor concrete din care rezultă imaginea semantico-literară(imaginea centrală şi tema poemului). Grupul telquelist a orientat semiotic ceea ce, odată cu formaliştii ruşi, se constituise propriu-zis ca poetică modernă structurală. Pentru conturarea reală a conştiinţei europene privind structuralismul şi influenţa lui pe baze *estetice*, trebuie adăugat şi aportul teoretic, substanţial şi sistematic, al românului Mihail Dragomirescu. Autorul *Ştiinţei literaturii*, la începutul secolului, teoretiza ideea de *model*, prin postularea organologică a operei de artă ca structură ideală. Structurarea descriptibilă a operei îi imprimă o rigoare sistemică, prin specializarea demersurilor metodologice, atitudine precedurală intens exploatată în preconizările teoriilor moderne ale textului. Integralismul său estetic este de natura integralismului metodologic din teoriile mai noi. Cu contribuţii înregistrate la vremea lor de Croce sau Ch. Lalo, Dragomirescu este un pre-structuralist, în special prin ampla sa viziune asupra organologiei estetice. Scientizarea instrumentului de lucru, interesul pentru operele „desăvîrşite", procedeul analizei separate a părţilor care îndreptăţesc întregul, gustul arhetipurilor, eludarea din cîmpul de interes direct a circumstanţelor modelatoare sînt tot atîtea anticipări strucuraliste în arsenalul dragomirescian. Termeni ca „sistem", „organizare", „intuiţie", „organism" „schemă" — atît de frecvenţi la Dragomirescu — vor intra în circuitul obişnuit al aprecierilor structuraliste. În estetica românească, Dragomirescu introduce într-un sistem explicativ, derivat analitic, semnificaţia detaliului care semnalizează întregul. Este o reuşită metodologică prin adeziune creatoare la un curent de anvergură, un important moment de sinteză autohtonă

prin efort de sincronizare, din necesităţi de argumentare cu instrumente specializate. Funcţionalitatea stratificării impune adaptarea criteriilor la realitatea concretă a operei, o realitate incontestabilă; de aici, pasul care rămîne de făcut era implicarea sistematică a textului, ceea ce au făcut teoreticienii de la *Tel Quel*.

Implicarea amintită instaurează ideea de *producere* din resurse textuale autonome, într-o progresie nesfîrşită; în analogie cu raportul biunivoc cauză — efect din sfera producţiei, se autorizează concluzia că „semnele (ansambluri de semne sau părţi de ansambluri) formează mijloacele de producţie ale altor semne (ale altor combinaţii de semne)" (Jean-Joseph Goux). „Sciziunea" dintre valoarea de întrebuinţare şi valoarea de schimb îşi găseşte, astfel o variantă „culturală": tensiunea dintre semnificant şi semnificat. Logocentrismul apare, în consecinţă, ca ocultare a valorii de întrebuinţare a semnelor de către valoarea lor de schimb. Sesizarea tendinţei „imperialiste" a semnelor caută explicaţii analogice în economia politică, în care admirăm mai mult ingeniozitatea formulării decît caracterul constatativ al relaţiei: „Semnificatul este *venitul* semnificantului, *plus-valoarea* muncii semnelor" (Goux).

Progresia industrioasă a textelor poate fi consecinţa unei instabilităţi creatoare, şi-atunci ambiţiile scientist-instrumentalizate ale demersurilor teoretice se exercită asupra unui obiect inadecvat. În bună parte, aşa şi este. Fluiditatea metamorfozelor con-textuale, recunoscute de înşişi teoreticienii în cauză (Jacqueline Risset: „textul prim nu există decît prin lectura sa ca un context pentru [prin] textul secundar"), multiplică textul într-o cantitate nelimitată de *citate*, aduse pe o multitudine de suprafeţe, întretăiate datorită diferenţei care există între ele. Deci fiecare operaţie reîncepe şi se reia în altă parte. Infinitatea pe orizontală închide cercul. Sau, cum spune un alt reprezentant al grupării, Jean-Louis Baudry: „Fiecare anunţ este devorat, distrus de către enunţurile pe care le produce, deşi el poate supravieţui ca inscripţie (sau ca spaţiu al culturii), susceptibil mereu de a fi reinvestit în noi enunţuri. În spaţiul astfel definit, semnificantul ca suport al unui semnificat dispare, efectul semnificării nedepinzînd decît de raporturile care se creează între elementele semnificante distribuite pe aceeaşi suprafaţă, de combinările lor

mai mult sau mai puţin aparente şi care, în orice caz, nu pot fi numărate".

Manipularea excesivă a conceptelor de bază, speculaţia terminologică în sine, ostentaţia demonstraţiei de idei au lăsat deja impresia golirii de sens. Analogia funcţionării textelor celor mai diferite, prin acelaşi mecanism al adresării către un locutor a unei sume de informaţii cuprinse într-un ansamblu coerent de semne, nu relevă investiţia *estetică* a unui text, în deosebire de existenţa textului în general (*textul* şi *scriitura* „înghit" *literatura*). Criteriile de diferenţiere a *poeticităţii* de *nonliteratură* sînt, aşadar, puţin „informate" în legătură cu specificul obiectului la care se referă (criteriul coerenţei, delimitînd un *text* de un *nontext*, rămîne doar la faze preliminarii). Funcţia literaturii de a fi obiect estetic nu sensibilizează aplicaţiile semioticienilor. Chiar Julia Kristeva recunoaşte că semiotica nu investighează literatura ca o practică particulară, deci nu poate accede la conceptul istoric de literatură. Acest impas a suscitat, din partea criticilor, interesul pentru soluţii compensatorii. Şi la noi în ţară, unde mişcările teoretice ale francezilor au trezit un larg ecou în rîndurile specialiştilor, au fost formulate opinii în sprijinul întăririi demonstraţiilor de elucidare a *textului*. „Credem că relaţia dialectică — scrie, în acest spirit, Romul Munteanu — între text şi cititor care permite un schimb reciproc de informaţii este mult mai fertilă pentru demonstrarea *literaturităţii* unui enunţ prin cercetarea *efectului estetic al textului*, decît prin simpla explicare a reacţiei receptorilor". Aici doar trebuie avut grijă să se facă departajarea naturală dintre posibilităţile de încărcătură informaţională ale diferitelor specii ale literaturii, între diferitele curente artistice, fiind evident că speciile narative şi dramatice sînt mai cuprinzătoare, în cantitatea lor de informaţie şi putere mimetică, decît cele lirice; sau, sub acelaşi raport, realismul faţă în faţă cu manierismul (tot Romul Munteanu observă că „realismul vremurilor noastre se înscrie într-un *orizont informaţional* care implică fiinţa umană într-o uriaşă conştiinţă planetară").

În acest fel, critica rămîne la stadiul unei descrieri perifrastice, nu poate să regăsească „fondul operei", ci doar să *dedubleze* sensurile, „făcînd ca, deasupra primului limbaj al operei, să plutească al doilea limbaj, adică o coerenţă de

semne" (R. Barthes); fiind, deci, o coerență paralelă, orice lectură poate adăuga o infinitate de scrieturi.

Ecoul larg al modalităților mai noi ale criticii literare arată clar că a fost depășită mentalitatea reținerilor. Precauția a devenit o formă a asimilării critice și exclude partizanatul fanatic. Este o confirmare teoretică a necesității practice de unificare în lexic a celor două modalități, numite, de Greimas, ale limbajului: o limbă naturală ce se oferă descrierii și limbajul artificial care cuprinde condițiile teoretice ale acestei descrieri. Or, tocmai studiul metodologiilor pare a fi modalitatea de a readuce critica la pragul necesar al generalităților care implică o filosofie.

ORIENTĂRI ACTUALE ÎN POETICA AMERICANĂ

Mișcările înnoitoare în cultură și civilizație au generat, totdeauna, un efort teoretic suplimentar de explicare și clasificare. Născute din iscodirea unor noi orizonturi de plasare a înțelegerii vieții, ele au determinat, la rîndul lor, noi orizonturi în teoria de susținere. Dacă dorința de noutate izvorăște direct din dimensiunea adînc umană a perfectibilității, dorința de stabilizare vădește inerența pragului conceptualizărilor. Este adevărat că voința de nou are la bază o intuiție prin care spiritul imaginează o normă abstractă a vieții, dar înariparea vizionară devine, apoi, un efort concret de susținere (obținere) a noii calități. Există o teorie preformativă — intuiția, și o teorie formativă — conceptualizarea. Numai că timpurile moderne, care nu mai pot aștepta, caracterizate prin ritmuri intensive, tehnicizate la orice nivel, instaurează concomitența în actele spiritului; intuiția suprapunîndu-și conceptualizarea, spiritul prospectiv se împlinește în simultaneitate cu fervoarea definițiilor. Dacă realismul a existat „inconștient", pînă ce au trecut secole pentru a fi prins într-o teorie definitorie, astăzi nu ne mai putem imagina absențe ale teoriei sau măcar neglijențe în acoperirea întregului orizont ontologic. Valoarea teoriei în simultaneitate crește, fiindcă devine un instrument perfecționat de cu-

noaştere. Or, cunoaşterea, astăzi, se manifestă ca o febră care secondează pulsul accelerat al înnoirii mijloacelor şi modalităţilor de trai. Facem o greşeală dacă ne imaginăm noua calitate a vieţii în absenţa afirmării libere a spiritului plenar, a prospecţiunii demne şi neîncorsetate, pe toate planurile.

Particularizînd la domeniul care ne interesează, observăm de la început un interes aparte al spiritului prospectiv pentru forme noi în viaţa criticii literare, a teoriei artei şi a esteticii în general. Faţă de cele mai noi orientări în teoria critică, interesul s-a propagat fulgerător de la nivelul de iniţiere la cel de analiză şi dezbatere. Mecanismul de iniţiere devine, el însuşi, mecanism de auto-observare şi analiză, suficient fiind să ne reamintim cazul teoreticienilor de la *Tel Quel*, chiar ei, destul de mulţi şi mai toţi însemnaţi, cu larg prozelitism şi într-un sens şi în celălalt. La noi, interesul faţă de noile curente din critica literară europeană a trecut, de asemenea, din tabăra restrînsă a tinerilor critici-semioticieni prozeliţi, în sfera largă a competenţei critice propriu-zise asupra textului literar. Şi aceasta, într-un context general al sensibiltăţii faţă de fenomenele de înnoire, oriunde se vor fi produs şi în orice domeniu se vor fi manifestat, ca expresie a dorinţei generale de a asigura, din toate punctele de vedere, atingerea unei noi calităţi a vieţii.

Papularitatea curentelor novatoare din critică şi poetică se grefează, în spiritualitatea românească, pe o receptivitate tradiţională la sugestiile marilor culturi şi se explică prin eforturile de cunoaştere întreprinse pe canale specifice. O spectaculoasă carieră publicistică a înregistrat asimilarea critică a mişcării din jurul publicaţiei franceze amintite, substanţial alimentată de apariţia antologiei *Tel Quel* pentru anii 1960—1971, la Editura Univers — *Pentru o teorie a textului.* Apoi, în virtutea unei politici cultural-editoriale care nu vrea să lase spiritul în aţipire mulţumită, aria de cuprindere a lectorului român este brusc, dar mai ales necesar, lărgită, printr-o nouă şi tot atît de edificatoare antologie critică de texte — *Poetica americană. Orientări actuale* (studii critice, antologie, note şi bibliografie de Mircea Borcilă, de la Faculatea de filologie a Universităţii „Babeş-Bolyai" din Cluj-Napoca, şi Richard McLain, de la Universitatea Statului New York, Binghamton). Completarea era necesară nu numai ca expansiune într-o arie spirituală originală, cu pu-

ternice tradiții novatoare, ci și pentru mai buna înțelegere a teoriilor moderne din critică, americanii avînd, nu o dată, primatul cronologic, chiar dacă uneori numai sub forma inițiativelor de restructurare a teoriilor și practicilor textuale.

Pornind de la această nouă culegere, se poate edifica o imagine riguroasă despre orientările moderne mai importante din poetica americană, parte a efortului general de a înțelege literatura ca practică în *sensul și litera ei*. Imagine rezultată mai întîi, în linii configurative, din complementaritatea care trebuie să se stabilească între cele două studii sintetice și explicative, primul constituind o sigură și cuprinzătoare „introducere" în datele de bază ale problematicii (*Noi orizonturi în poetica americană*, de Mircea Borcilă), cel de al doilea fiind o „concluzie" personală (Richard McLain) despre *Șansele lingvisticii în studiile literare*. În acest riguros și, totodată, detaliat cadru teoretic, garantînd nivelul științific și probitatea profesională a ediției, sînt reunite texte ilustrînd cele trei mari direcții de acțiune teoretică și practică a noilor orientări din poetica americană a ultimelor două decenii, atestînd întemeierea poeticii pe bazele unor noi concepții lingvistice: poetica generativă, poetica ilocuționară și sociopoetica.

Studiul cercetătorului român este de o indiscutabilă utilitate, deoarece prezintă tema în datele ei fundamentale, edificînd, astfel, cititorul mai familiarizat cu mișcarea europeană de idei și, în cadrul acesteia, cu contribuțiile teoreticienilor francezi. Față de ideile pe care textele reprezentative le ilustrează în cele trei mari orientări amintite — elaborarea principiilor fundamentale, formularea unor soluții și sugerarea posibilităților de dezvoltare — sinteza teoretică reunește datele care au marcat pasionanta dezbatere științifică din spiritualitatea nord-americană în privința modului de abordare a textului literar și asupra naturii distincte a acesteia. Se întemeiază pe noi baze calificarea studiului artei verbale, revoluționînd metodologia cercetării.

Aminteam în eseul precedent că imanența textului în perspectivă telquelistă apare anticipată în prevederile „noii critici" americane, dar, iată, tocmai prestigiul acestei „noi critici" pe noul continent a retardat teoria științifică a poeticii față de preocupările europenilor; însă, pe de altă parte,

gestaţia ceva mai grea avea să ducă la o întemeiere epistemologică a studiilor despre limbă, depăşind orizontul lingvisticii şi poeticii structuraliste. *New Criticism*-ul a însemnat un pas hotărîtor în specializarea domeniului: înţelegerea specificului literaturii în *calitatea* artei verbale, practică deseori abuzivă, mai ales datorită necesităţilor de demontraţie. De aici, aspectul formalist şi formalizant al demonstraţiilor, ceea ce făcea imediată atingere cu „vîrsta" formalistă a poeticii europene şi cu înseşi bazele lingvisticii structurale (înţelegînd că profilul ştiinţific al demersurilor se construieşte relativ autonom). Nefinalizarea sistematică a „noii critici" se compensează cu „invazia" lingvisticii în cercetarea literară, aducînd acele componente de tehnică a analizei care îi lipseau, alimentînd nostalgia de a caracteriza actul creator prin descrierea tiparelor textuale. Puternica afirmare a unei noi poetici americane, ca rezultat al sincronizării intercondiţionante între ştiinţa literaturii şi teoria lingvistică, a impulsionat preocupări esenţiale de estetică, precum investigarea specificităţii artei verbale, întemeierea disciplinară a poeticii ca atare (configurarea unor direcţii distincte ale poeticii: poetica generativ-transformaţională, poetica ilocuţionară, sociopoetica).

„Invazia" lingvisticii în cercetarea literară, cu efect stimulativ biunivoc, răsfrînt şi asupra teoriei lingvistice, se confirmă odată cu afirmarea teoriei *generative*. Din amintita interacţiune avea să rezulte specializarea instrumentelor metodologice cu care lingviştii puteau, acum, să abordeze *şi* textul literar. Existenţa unei teorii generale a limbajului şi clarificarea teoretică a obiectivelor de cercetare, a conceptelor instrumentale proprii, „s-ar putea realiza, după opinia noastră (Mircea Borcilă — n.n.), numai pe măsură ce se asimilează, în cercetările lingvistice americane asupra literaturii, sensul profund al «revoluţiei ştiinţifice» pe care o impune, treptat, maturizarea concepţiei generative a lui Noam Chomsky". Perspectiva generativă depăşeşte studiul proprietăţilor verbale ale textelor, înspre o investigare a modului lor de producere, a potenţialului „generativ" al textelor, care le face posibile. Sînt cercetate mecanismele ascunse ale verbalizării artistice, de sub stratul distribuţional al trăsăturilor superficiale ale enunţurilor. Atenţia se împarte între procesul de producere şi cel de înţelegere (re-producere) ale struc-

Scanned with OKEN Scanner

turilor verbale, analizînd fundamentele productivităţii lingvistice atît la emiţător, cît şi la receptor.

Viziunea *generativă* marchează în genere cercetările lingvistice şi poetice americane, manipulînd pentru aceasta conceptul „competenţei lingvistice", elaborat de Noam Chomsky, şi corelarea intuiţiei cu ipotezele concrete de abordare a textului literar. Aşadar, între tentaţia impresionismului suscitat de intuiţie şi capcana formalismului deschisă de obiectivismul structurilor lingvistice, teoria generativă elaborează un model armonic, în care intuiţia este „controlată" de construcţia ca atare a textului, a imaginarului elaborat. O voinţă de sistem se poate deduce din lucrările lui R. S. Levin, M. J. Reddy, E. C. Traugott, pornind, fiecare, de la mecanisme lingvistice de adîncime, către explicarea fenomenului de originalitate poetică. Această trecere se face, de fapt, prin atitudinea interpretativă a receptorului „condiţionat" de structuri, dar şi posedînd o „reacţie specifică" (nu există o determinare mecanică, în parametri cuantificabili, între sensul stucturii de adîncime şi sancţionarea axiologică a efectului poetic). Oricum, cercetarea producerii efectului ca rezultat pe verticală al sensului structurilor rămîne una dintre contribuţiile de seamă ale poeticii generative. „Efectul poetic" are o autonomie specifică, prin capacităţi extensionale proprii în plan semantic, cu o competenţă conotativă ireductibilă la un model. Apoi, se escamotează factorul contextual în realizarea funcţiei poetice pe baza „structurii de adîncime" a textului. O deschidere, în acest sens, apare la M. J. Reddy, pentru care funcţia poetică înseamnă valorizare a competenţei lingvistice generale, în anumite condiţii de „relevanţă situaţională". Determinanţii contextuali întră, prin urmare, în conceptul „relevanţei situaţionale", deoarece „termenii conectaţi" (M. J. Reddy) dau o anumită coerenţă procesului de metaforizare. Însă închegarea teoretică propriu-zisă a procesului referenţial, materializat în intenţia comunicantă a limbajului poetic, ca şi modelarea acestuia în virtutea direcţiilor de acţiune din contextul sociocultural nu s-au realizat în cadrul acestui program teoretic.

Direcţia *ilocuţionară* completează abordarea lacunară a intenţiei comunicante din teoria generativă. Noua direcţie postulează dependenţa sensului lingvistic de intenţiile şi aspectele comunicative particulare, de modul personal al vorbitorilor

Scanned with OKEN Scanner

în producerea de cuvinte, simboluri, enunţuri. Sensul se caută, aşadar, în finalităţile de comunicare inter-individuală pe care le îndeplinesc enunţurile. Teza chomsky-ană a „competenţei lingvistice" îşi află un corelat conceptual în înţelesurile pe care le au „capacitatea de a performa", posibilitatea de a înfăptui „acte de limbaj" semnificative. Abstractizarea sensului lingvistic se topeşte în întemeierea esenţei verbalităţii pe „actul de producere". Sensul este dat de actele de limbaj în realizarea acestora intenţionată de către vorbitori. Sensul lingvistic apare ca o rezultantă a particularizării acestor acte de limbaj, care „reuşesc", deci înregistrează un succes comunicaţional în anumite condiţii, respectîndu-se reguli ilocuţionare pentru actele lingvistice particulare. Desigur, cel mai dificil de stabilit este stratul ilocuţionar al uzului poetic, şi de aceea teoria a căutat zone comprehensibile în această direcţie, cu ambiţia de a realiza o „competenţă ilocuţionară" a textului poetic, unele „acte de vorbire" putînd servi pentru aceasta ca modele. Dacă s-ar fi acordat importanţa necesară şi mecanismului receptiv, cu estimarea corespunzătoare a actelor de înţelegere, atunci s-ar fi analizat o relaţie fundamental eficientă. Este simptomatic, în sensul intenţiilor şi limitelor ilocuţionare, demersul definitoriu prin care Richard Ohman vrea să topească într-o singură explicaţie multitudinea controverselor literare, afirmîndu-şi credinţa că actele literare, fiind de un „simbolism reprezentaţional", nu au urmări în realitatea cotidiană, sînt sortite contemplării pure. Din realitatea convenţiilor care dau expresivitate literaturii se face, în acest fel, o abstracţie. Tot cu insistenţă decisivă în zona şi pe mecanismul de producere a actului vorbirii (cu relaţiile care se stabilesc între diferite niveluri ale structurii limbajului) se fixează şi atenţia lui John R. Searle („dacă o operă este ficţiune sau nu, aceasta rămîne la decizia autorului"). Deci, complinirea ce se impune aici pune în dependenţă axiologică textul de relaţia funcţională care se stabileşte între emiţător şi receptor, relaţie în care actul de limbaj devine un liant („dialog") ce inculcă sensul, a cărui relevanţă ţine de stabilirea interacţiunii dintre vorbitor şi ascultător. De aici, este chemată să-şi spună cuvîntul a treia mare direcţie a poeticii americane moderne.

Sociopoetica dă o măsură „sincronizării" orizontului interpretativ american cu investiţia pe care socialul o face, as-

tăzi, în toate domeniile spiritului, determinînd peste tot inițiative și precauții în aplicarea metodologiilor științifice. Generozitatea noului demers provine din orientarea sa explicativă către dimensiunea dinamică a limbii, reacția antiformalizantă pe care a marcat-o ducînd la o „socializare" a „competenței" lingvistice (spre o „competență comunicativă"), în sensul sublinierii rolului ei funcțional în cadrul competențelor umane. Limbii i se relevă rosturi deosebite, care se înfăptuiesc în virtutea cerințelor concrete ale contextelor socioculturale. Socialul suscită funcționalitate limbii, iar lingvistica va purta ecusonul unor practici concrete, contribuind la realizarea (și realitatea) actelor de cunoaștere. Se cere subliniat atașamentul teoreticienilor acestei direcții de perspectiva „deschisă" a ideilor lor, așa cum, de exemplu, Elizabeth W. Bruss, inițiind o „extindere a poeticii", pronostica: „poetica trebuie să se extindă dincolo de analogiile sintactice și fonologice, pentru a face față problemelor mai vaste de natură semiotică și programatică pe care le ridică în mod necesar literatura"; o astfel de poetică „ar putea face educația mai coerentă, sugerînd legături între discipline aparent separate și iscînd întrebări privind felul de semne și de practici semnificante care cuprind însăși educația". Aceasta, însă, se însoțește de neglijarea a ceea ce, în prevederile poeticii generative, constituie o preocupare prioritară, ca și de supradimensiunarea analizei receptării.

O atare densitate de preocupări specializate, complementare în necesara lor divergență teoretică și operațională, îl îndreptățește pe Mircea Borcilă (și ne îndeamnă și pe noi să conchidem astfel) să creadă într-o „imagine optimistă a șanselor de viitor ale acestei poetici", în tonalitatea de bază a sociopoeticii, pentru atingerea unei reale anverguri culturale. Aceasta, cu toate că, în „concluzia" sa, Richard McLain se arată conștient că mai sînt dificultăți care nu pot fi neglijate în calea asimilării noilor modele de către critica literară curentă, deși el însuși face parte din acea categorie pentru care critica înseamnă efectuarea unui act de creație prin re-crearea relației dintre poet și poem. Desigur, este necesară o atentă prospectare, în continuare, a raportului dintre reacțiile cititorilor și cele ale criticilor (lingviștilor) privind modul și capacitatea de realizare a relevanței semantice ca efect concret al trăsăturilor limbii. Critica este datoare să descopere acele

componente rezonante care fac ca unele lecturi (model) să fie „consecvente faţă de semantica cunoscută a lucrării şi sînt, deci, inerente în limbajul lucrării, cît şi în intenţia autorului". Încercînd să convingă de aceasta, actul interpretativ „poate, întotdeauna, să dea substanţă nouă lucrării, prin sugerarea bogăţiei de posibile straturi de sensuri particulare, care înconjoară şi conectează limbajul public". Astfel de „lecturi" specializate stau, indiscutabil, sub semnul unei ireproşabile competenţe.

DESPRE „TITANISM"

În vol. IX (1936—1938) al prestigiosului Buletin al „Muzeului limbii române" din Cluj, *Dacoromania*, condus de Sextil Puşcariu, D. Popovici publică o recenzie la *Însemnările zilnice* ale lui Titu Maiorescu (ediţia I. Rădulescu-Pogoneanu). Recenzentul din paginile publicaţiei universitare clujene făcea, la un moment dat, remarca locului important pe care l-au avut influenţele culturale în formarea personalităţii viitorului mentor al „Junimii". Astfel, conturarea idealului estetic, de concepţie clasică, pe care îl propunea în 1867, se împărtăşeşte din formule ale cunoaşterii teoretizate de Kant, Schopenhauer, Hegel, Vischer; cultul pentru Lessing şi Herbart se învecina cu cel pentru marii scriitori antici; sub influenţa lui Goethe şi Carlyle, îşi conturează concepţia titaniană. Referitor la aceasta din urmă, recenzentul din *Dacoromania* observă că, sub influenţa lui Maiorescu, această concepţie „avea [...] să explodeze în cultura română". Despre ce este vorba?

Credinţa în opera de excepţie era, la Maiorescu, un dat esenţial în construcţia idealului său estetic şi uman, convingere în spiritul căreia el însuşi voia să se comporte, ca simţind-o apropiată temperamental. Concepţia titaniană a fost, în primul rînd, la Maiorescu, un ideal de viaţă, o reţetă practică de normare a existenţei sale, în vederea atingerii ţelului propus: acela de directorat spiritual, de călăuzitor al conştiinţelor culturale. Pentru a trece acest ideal în mentalitatea

spirituală a epocii, într-o credință colectivă avîntată, el i-a dat marea pedagogie a vieții, l-a arătat ca *posibil* în ordine existențială și *necesar* ca factor de întărire și afirmare deplină a puterilor spirituale. Era, atunci, o mare lecție pentru fortificarea conștiinței de maturitate a culturii noastre, pe care nu o dăduseră nici Odobescu, nici Hasdeu.

Dar nu altceva mărturisește Goethe despre sine, în schimb. În lucrarea sa de biografie spirituală, *Poezie și adevăr*, notează: „Fabula lui Prometeu prinsese viață în inima mea. Mi-am tăiat vechiul veșmînt al titanului după statura mea". Efectul poemului intitulat chiar *Prometeu* este caracterizat, de însuși autorul său, într-un mod de care cuvintele profesorului clujean, referitoare la influența personalității formate a lui Maiorescu, se apropie sensibil: „Poemul acesta sluji ca praf de pușcă pentru o explozie care descoperi și făcu să se exprime raporturi neștiute dintre anumiți oameni de seamă, raporturi ignorate de aceștia și care mocneau în sînul unei societăți altfel atît de luminate".

Dar modelul titanian este în primul rînd important pentru relevarea unor noi raporturi în artă, între idealul moral înalt și mijloacele de a-i da corporalitate artistică, între creator și obiectul de artă pe care acesta îl produce, între concepție și creație. Pînă la Maiorescu, aceste raporturi „mocneau" — ca să întrebuințăm termenul folosit de Goethe — în conștiința estetică românească, vibrau într-o latență care nu mai putea prea mult aștepta. Faza pre-doctrinară, antemaioresciană, nu reușise să formuleze rigoarea estetică a acestor raporturi de creație. Acum, însă, apăruse o *conștiință* a titanismului declanșator de copleșitoare energii, printr-o întîlnire unică: Maiorescu și Eminescu. Această fericită coincidență a avut marele merit de a simboliza, în conștiința epocii și mai tîrziu, situația demiurgică a creatorului, sesizarea temeiurilor social-culturale cărora acesta era chemat să le dea expresia sensibilă optimă. Dealtfel, Tudor Vianu făcea o remarcă în același sens, al necesității instaurării progresive a cultului titanian în epocile de marcat progres social: „Apariția mitului prometeic în literatura română este unul din faptele cele mai caracteristice ale dezvoltării ei mai noi. Mitul lui Prometeu a fost preluat în literatura universală ori de cîte ori năzuințele de progres ale unei clase sociale regăseau în el simbolul lor adecvat" (*Mitul prometeic în literatura ro-*

mână). Titanismul este, în artă, expresia unei problematici revoluţionare, simbolul libertăţii cîştigate, fiind deci sustras atemporalităţii şi pus sub semnul investirii sale istorice.

O evidentă nepotrivire în planul înclinaţiilor de viaţă intensifica apropierea prin concepte intelectuale între Maiorescu şi Eminescu. Într-o formulare definitivă, D. Caracostea observă, în toate manifestările creaţiei eminesciene, o „tendinţă spre deplinătate şi absolut" (*Creativitatea eminesciană*), ca spiritualizare a unei forţe deosebite de afirmare a vieţii, în regim acut, cînd patosul afirmativ se poate corela doar cu negaţia excesivă. La Maiorescu, construcţia practică a idealului titanian, ca desăvîrşire a personalităţii înrîuritoare, urma un program sistematic al voinţei formative. Reiese clar din însemnările *Jurnalului* maiorescian transformarea grabnică a diligenţei şcolare în austeritate programatică: „Voi studia în această vacanţă mai serios decît oricînd şi voi fi mai serios decît oricînd", adevărat program goethean de cunoaştere. Din opera de cultură care este formarea propriei sale existenţe, exclude improvizaţia şi hazardul.

Eminescu a avut harul unic de a se putea acorda la izvoarele de înţelepciune ale experienţelor spirituale ale omenirii, de la străvechile surse indice şi fondul nostru tracodacic, pînă la cristalizările moderne în arta şi cultura Occidentului, izbăvind prin capodopere limitarea putinţei de înţelegere. Monumentul pe care l-a ridicat simbolizează marile componente ale culturii universale şi înseamnă o contemplare activă, adîncă a ideilor desăvîrşite, a descătuşării putinţei de a cugeta şi de a simţi. Simbolurile lui de bază tipizează valori ideale. Tendinţa spre infinit, spre etern transpune în vers un elan irepresibil de afirmare a vieţii, ca un gest titanic dăruit către oameni, cu o vitalitate dezlănţuită întru celebrare, arătînd vieţii rosturile ei cele mai înalte, ca un decalog al idealităţii necesare.

Personalitatea titanică naşte istoria printr-o forţă instaurativă extraordinară, prin forţa de a întemeia viziuni noi, propunînd analogii imprevizibile şi descoperind noi faţete ale lucrurilor. Cunoaşterea astfel împlinită este egală cu forţa de fascinaţie a noutăţii dezvăluite, însemnînd un progres uman semnificativ în ordinea înţelegerii. Perenitatea actului adînc de cunoaştere înseamnă istorie concretă, înseamnă a acţiona

tranşant spre binele oamenilor şi pentru mereu mai dreapta lor convieţuire întru înţelege, dreptate, cooperare neîngrădită şi pace statornică. Opera majoră, în oricare din domeniile activităţii omeneşti este creată, îşi precizează astăzi adevăratul înţeles durabil: de a contribui hotărîtor la progresul social general, de a oferi soluţii prestigioase necesităţii de optimizare a calităţii vieţii, de a fixa idealitatea în concretul imediat şi în concretul de perspectivă. Oricînd, Prometeu se va jertfi pentru binele omenirii. . .

ESTETICA LUI SCHILLER, SAU DESPRE REÎNTOARCEREA LA CLASICI

Se pare că spiritualitatea modernă suferă de sindromul narcisiac: este tutelată de orgoliul preocupării de sine, îşi ia pulsul cu o nelinişte care se învecinează cu ipohondria. Se lasă în voia capricioasă a unui *self-control* sensibilizat de prea multe iniţiative. Cantitatea de *evenimente* din lumea spiritului semnalizează o productivitate de *acte* care se resimt în condiţiile existenţiale ca o supraproducţie imposibil de consumat. Alertat de tehnicism, spiritul pare că îşi ia o revanşă epatantă: îşi etalează subtilităţile generative ca o exhibare megalomană. Este mai mult decît evidentă acţiunea „provocatoare" a cerebralităţii speculative, a artisticului autoflatat de iscodirea diferenţierilor infinitezimale. Mentalităţile de con-vieţuire sînt dispuse oricînd să riposteze exceselor civilizaţiei moderne, solicitărilor urbanisticii de tipul megalopolis-urilor. Densificarea căutărilor de soluţii într-un climat spiritual el însuşi subjugat cazuisticii, radiografierea prelungită a propriei anatomii, inconsistenţa tranşării cazurilor clinice de cele doar originale, înregistrarea diagnosticelor pe o foaie milimetrică de observaţie ne conduc spre constatarea unei noi „boli de sfîrşit de secol"; sau, cu alte cuvinte, spre aspecte moderne, „raţionalizate" prin livrare masivă în controlul spiritualităţii alergice, ale unei stări de prea-plin, de însumări greoaie într-un fastuos decor de speculaţii, în maniera unui alexandrinism stilizat.

Scanned with OKEN Scanner

Soluţia căutărilor declanşate în proporţie geometrică (fiindcă întîrzierea aflării „soluţiilor" duce întotdeauna la fenomene de blazare) nu se află (numai) în analiza microscopică a propriilor alcătuiri celulare, ci are nevoie (oricînd) şi de o referinţă axiologică, de raportare la un model sau la ceea ce poate constitui un model în situaţia dată. Experienţele au arătat că insuficienţele din lăuntrul unei arii de preocupări autotelice pot fi depăşite prin raportări de valoare, stabilindu-se vectori printr-o „cronologie de relaţie". Acesta pare a fi şi „tratamentul-şoc" în diagnosticarea excesului teoretizant, îndepărtat de realitate, a ritmului „allegro" în reţetele generative ale teoriei şi practicii artistice moderne. Necesitatea de raportare la modele de cultură şi umanitate înseamnă a adiţiona timpul nostru istoriei universale şi a-l face conştient de sine. Imperativul „Înapoi la clasici!" îşi are o „actualitate" permanentă şi o indiscutabilă utilitate pentru cristalizarea critică a cîştigurilor pe care, fără îndoială, le-a înregistrat, uneori confuz, vremea în care trăim. Întoarcerea la clasici trebuie să devină, dintr-un pelerinaj festiv şi ocazional, dintr-o practică hagiografică, o dorinţă de simetrie.

Să vedem ce ne oferă (ca sugestii pentru vocaţia lucrurilor majore, nu doar ca antrenament spiritual) o lectură a clasicului („marii" fiind totdeauna „clasici") Schiller (ne referim la textele sale teoretice) în contextul proliferării derutante a teoriilor estetice moderne. Prin ce rezistă erodării timului (credem că se poate preciza un principiu de inversă proporţionalitate între orgoliul contestaţiei şi durabilitatea consecinţelor) această construcţie teoretică înălţată spre finele secolului al XVIII-lea, deci în urmă cu două veacuri.

Urmînd structura logică a volumului *Scrieri estetice*, „micile scrieri" din perioada prekantiană conţin cîteva elemente de caracterizare generală, prin prelungirea unor date de estetică filosofică spre o filosofie umanistă a vieţii. Se avansează ideea idealităţii ca normă morală, pentru a cărei atingere valorile pozitive cooperante trebuie să devină vectori ai acţiunii conştiente. Teoreticianul îşi îndreaptă ideile mari, generoase, cu faţa spre viaţă, pentru a învinge obstacolul abstractului speculativ. „Normarea" ideală a vieţii ţine de o concepţie umanistă ameliorativă, de la care se revendică — dealtfel — şi bazele esteticii filosofice. Încordarea de forţe umane poate asigura măreţia numai prin „aplicarea

acestor forţe *în chipul cel mai nobil*" (s.n.). Viziunea sa reia modelul clasic al omului total, modelul umanităţii integrale, funciar opus intoleranţelor şi fenomenelor de neînţelegere („această stare de lucruri va dura pînă cînd erudiţia şi gustul, adevărul şi frumosul se vor îmbrăţişa ca două fiinţe regăsite"), garant sigur al „fericirii generale" — concept de idealism hedonist, romantic, care, după două veacuri, va deveni, mult mai analitic şi mai implantat în concret, „calitatea vieţii (*concept-cheie* al ideilor din volumul de faţă).

Norma morală, cu rol regulator şi efect preventiv, rezultă firesc din însăşi realizarea modelului integralităţii umane, în construcţia căruia arta vine cu un aport catartic, purificator — acela „de a-i proteja sufletul împotriva slăbiciunilor". „Nobila delectare" întăreşte, deci, coeziunea construcţiei umane exemplare, unind formarea intelectului şi a inimii. Ca artă a direcţionării agitatorice, teatrului („Scena privită ca instituţie morală") îi revine un mare şi variat merit în formarea morală. Scena oferă modele de „umanitate şi blîndeţe", combate erorile educaţiei rezultate din maxime egoiste sau iubiri confuze. Imperativul „a fi *om!*" evocă modelul umanităţii înalte din teatrul grec antic.

În virtutea unui enciclopedism umanist caracteristic întregului iluminism, Schiller convoacă istoria pentru a depune mărturie despre efectele asanatorii ale aplicării preceptelor înalte. În conferinţa academică din 1789, *Ce este şi de ce studiem istoria universală* (constituindu-se, premonitoriu, ca un fel de program iluminist al revendicărilor sociale, cu cîteva săptămîni înaintea căderii Bastiliei), subliniază mobilitatea esenţială a ştiinţei şi artei, denunţă „învăţăturile şi modelele nesănătoase", întemeiază norma morală şi conduita socială pe spiritul filosofic, leagă progresul ştiinţei şi artei de mişcările politice şi sociale, pentru a fixa, în apoteoză, principiul păcii universale şi al fericirii tuturor: „Europa să ajungă la principiul păcii, singurul sortit să ajute atît statele, cît şi oamenii să-şi îndrepte mintea şi puterile spre ţelul comun care e fericirea tuturor".

Aici, Schiller se împărtăşeşte din ideile lui Herder privind filosofia istoriei, îndeosebi cele referitoare la universalitatea artei şi democratizarea circulaţiei valorilor estetice, istoricitatea artei şi intercondiţionarea ei cu progresul instituţiilor sociale. Iluminismul, ca prefaţator al romantismului,

Scanned with OKEN Scanner

aducea şi ideea rolului precumpănitor formativ al artelor şi cea a unei noi „lecturi" a antichităţii. Este o linie teoretizată autoritar de întemeietorul istoriei artelor plastice, Johan Joachim Winckelmann, care, într-un important eseu din 1755, *Consideraţii despre imitarea operelor greceşti în pictură şi sculptură* (apărut, la noi, în volumul colectiv *De la Apollo la Faust*, 1978), făcea din admiraţia pentru idealul estetic al artei greceşti un model pentru vremea sa, ca o notorietate teoretică a perfecţiunii. Lessing, care preia conceptul de „frumuseţe ideală", alertînd conştientizarea spiritului naţional în literatură (prin *Laocoon* şi *Dramaturgia hamburgheză*), făcea aceeaşi politică în cultură cînd, asemenea lui Schiller, cerea artistului să se preocupe de adevărata esenţă a binelui şi răului, iar teatrului să fie o „şcoală a moralităţii", fiindcă viaţa include deopotrivă armonia supremă şi justiţia (pe o linie paralelă, a esteticii de tip protestant, Schleiermacher vede în artă un mijloc de înnobilare a oamenilor, prin opere „programate" moralizator).

În această fază, Schiller dezvoltă o estetică umanist-ameliorativă, conciliind ceea ce era, pentru Kant, într-o opoziţie ireductibilă: lumea sensibilităţii şi cea a raţionalităţii. Toleranţa sa nu este de natură să compromită rigorismul moral kantian, ci desemnează un fenomen de comprehensiune a umanităţii reale, a cărei stare de libertate nu trebuie să sufere atingere.

„Întîlnirea" sa cu Kant conferă scrierilor o marcă analitică mai accentuată, prin solicitarea intensă a facultăţilor teoretice introspective şi disociative. Este vorba, în principiu, de cîştigarea unei rigori în metodă care vine să adîncească demersul teoretic în însuşi specificul fenomenului estetic, printr-o preferinţă vie de a-l aborda sistematic şi categorial. Această accentuare a ştiinţei în metodologie îl va conduce, de la elaborarea unor probleme parţiale, la conceperea momentelor culminante pe care le marchează „marile dizertaţii".

Un concept polarizant al scrierilor estetice de după „întîlnirea" cu Kant este cel referitor la rolul şi locul raţiunii în definirea omului şi a funcţiilor sale fundamentale. Cu o toleranţă (temperată) derivînd din natura sa artistică, Schiller relaţionează raţiunea cu morala, pentru a fundamenta

Scanned with OKEN Scanner

ontologic libertatea şi independenţa omului în faptele sale conştiente, implicînd un îndemn organic la acţiune: „efectul comunicat, în general, are ceva delectant pentru noi, întrucît satisface instinctul de activitate". Plăcerea resimţită în urma comunicării „afectului tragic" se situează deasupra plăcerii oferite de „efectul vesel", aşa cum puterea morală se ridică deasupra puterii sensibile. Nu este singura simetrie terminologică pe care o imaginează Schiller sub influenţa filosofiei deductive kantiene. „Ordinea sublimă" şi „voinţa binefăcătoare" exprimă o teleologie a „concordanţei morale" şi se revendică de la o „armonie universală". Marele farmec al adevărurilor generale, semnalizînd detenta spirituală spre „un orizont mai senin, îi apropie lecţia de morală şi artă a antichităţii eline (suferinţa, izvoarele şi gradele ei trebuie „să ne fie comunicate integral printr-o suită de fapte şi întîmplări înlănţuite", „prezentate direct prin acţiune"). Cultul antichităţii descoperă modele în puterea disociativă (întîmplătorul de necesar, iar „necesarul nu trebuie sacrificat de dragul accidentalului"). Statuaria greacă este esenţial sinceră şi umană, lăsînd să se vadă pregnant splendoarea „naturii umane". Arta — observă teoreticianul — acţionează asupra naturii umane în ansamblu şi numai în măsura în care influenţează integral caracterul poate avea şi efecte izolate"; sublimul apare ca desăvîrşire a dispoziţiei estetice a omului — o altă idee kantiană — în dorinţa acestuia de a-şi afirma o mai înaltă putere a voinţei. Se ajunge la ideea-corolar a universalităţii omului prin marile lui acte semnificative: cînd sublimul se însoţeşte cu frumosul, printr-o receptivitate egal cultivată, devenim cetăţeni desăvîrşiţi ai naturii, sau — în spirit luminist — „cetăţeni ai lumii integibile".

Sub influenţa lui Kant, în special a *Criticii puterii de judecată* (care, după cum se ştie, are o primă parte intitulată *Critica judecăţii estetice*), pe care a studiat-o în mod special, Schiller dezvoltă teoria şi în direcţia nominalizării unor acţiuni şi relaţii care contribuie la automatizarea domeniului estetic, la configurarea specifică a profilului său distinct. „Puterea de analiză" se vădeşte în concentrate de logică operativă, la nivel de concepte şi definiţii.

Categoriile esteticii, deduse din caracterul reprezentării artistice, sînt corelate componentelor morale corespunzătoare, astfel încît frumosul apare ca o sinteză între inteligenţă şi

imaginaţie. Sistematica domeniului implică tabloul artelor: *arte frumoase*, ale inteligenţei şi imaginaţiei, avînd ca obiect principal adevărul, perfecţiunea, frumosul (arte ale gustului, arte ale inteligenţei); arte care preocupă mai cu seamă imaginaţia şi raţiunea, avînd ca obiect principal binele, sublimul şi duiosul, deci *arte duioase* (ale sentimentului, ale inimii). Dar clasificarea este numai parţial întemeiată, fiind greu de separat sentimentalul de frumos, iar — pe de altă parte — frumosul nu presupune neapărat duiosul. Criteriul „imaginaţiei" apare la ambele categorii. Mai departe, însuşirile estetice sînt grupate în patru categorii, după relaţia diferită cu subiectul („plăceri" inegale ca *intensitate* şi *valoare*): agreabilul, binele, sublimul şi frumosul, dintre care numai ultimele două ar fi proprii artei (deşi, după cum am văzut, binele intră în componenţa „obiectului principal" al *artelor duioase*). Se încearcă şi o clasificare a sublimului, într-o dizertaţie (*Ideea de sublim*) care reia multe idei kantiene, între acestea şi superioritatea subiectivităţii morale şi acţiunea „simpatetică" a esteticului faţă de efectele reale („reprezentarea independenţei morale în suferinţă"). Distinge sublimul *de dispoziţie* (negativ) şi cel *de acţiune* (pozitiv), delimitare care nu aduce noutăţi faţă de analizele Tratatului antic despre sublim. În genere, Schiller vrea să cuprindă în comentariul sistematic diversitatea impresiilor estetice pe care le determină ideea datoriei din doctrina lui Kant.

„Marile dizertaţii" fixează într-un cadru teoretic şi analitic mai larg unele idei deja enunţate, facilitînd cristalizarea liniilor de bază ale gîndirii sale estetice. Însoţirea elementului material de principiul spiritual de care îşi depinde identitatea înseamnă recunoaşterea modului „delicat" în care grecii îşi construiau sensibilitatea. Existenţa se înnobilează prin raţiune, frumuseţea — în consecinţă — „îşi primeşte existenţa în natura sensibilă şi dobîndeşte dreptul de cetăţenie în lumea raţiunii". Individul se reflectă în oglinda multiformă a naturii, aşa cum graţia este un merit personal în faţa frumuseţii arhitectonice, care rămîne un dat originar. Principiul concordanţei cu o idee satisface moralitatea şi estetica, fără să scadă frumuseţea fenomenului.

Călăuza omului este educaţia. Soluţia de menţinere a unităţii şi integralităţii umane, simbolizată în idealul clasic

Scanned with OKEN Scanner

al omului, nefavorizată de civilizaţia „modernă" — pe care Schiller deja o suspecta — stă în accesul la cultura estetică prin educaţie. În acest proces, frumosul şi arta intră între necesităţile metodice de apropiere a adevărurilor simţirii de inteligenţă. Suprasolicitînd acest mijloc, autorul pune în dependenţă (cu o anume rigoare morală) soluţia politică de problema estetică, în atingerea „misiunii secolului": construirea unei adevărate libertăţi a omului. Accentuarea moralităţii vine să ofere o conpensaţie faţă de diversiunea platoniciană insinuată în estetica lui Schiller: moleşeala spiritului prin efectul artei. O compensaţie metodologică vine din absolutizarea formalizării.

În sfîrşit, „dizertaţia" cea mai cunoscută, *Despre poezia naivă şi sentimentală*, a intrat în istoria esteticii ca un titlu-concept corespondent noţiunilor corelative „apolinic" şi „dionisiac" din teza lui Nietzsche, *Naşterea tragediei din spiritul muzicii*, avînd ca referinţă imediată „duumviratul" artistic Goethe (poet naiv, în sensul grec antic) şi Schiller (poet sentimental). Accepţia „naivităţii" la Schiller contrastează cu artificialul, în favoarea naturii, şi-l umileşte. Schema demonstrativă e prioritar oponentă, contrastantă: simplitatea naturii şi rafinamentul civilizaţiei, idealul uman şi nostalgia trecutului, fantezia şi gîndirea.

Cît pot fi de „naive şi sentimentale" ideile estetice ale lui Schiller, ele au, însă, un fond de idealitate dinamică, de o înaltă şi exemplară moralitate. „Lecţia" sa, purgată prin vreme, şi-a conservat construcţia de model: logica argumentelor, viziunea umanistă şi ataşamentul cald la destinul ideilor. El practică — după cum observa Fritz Martini — o filosofie a frumosului care conciliază idealul cu viaţa prin cîteva repere demonstrative: frumosul, armonia, libertatea.

MIRCEA ELIADE ŞI „MITUL CREAŢIEI"

Atît de diversă şi diversificată, dar unitară prin forţa viziunii asupra Vieţii şi Universului, opera lui Mircea Eliade este, în mod firesc, pe cale de a intra edificator în conştiinţa

culturală românească. Cîţiva critici au un merit de necontestat în impulsionarea şi dirijarea acestei acţiuni de integrare, iar unele edituri au finalizat iniţiativele de cunoaştere a operei în cauză. Devine, astfel, tot mai evidentă spiritualitatea distinctă a personalităţii sale, în care erudiţia reclamă comentariul filosofic, iar estetica se deschide spre literatură, toate fiind puse în serviciul unei cauze de umanism activ: pentru ca omul să trăiască „nu doar în Timp, ci şi în Eternitate", deci să-şi poată apropria condiţia ideală a existenţei sale — aceea de a trăi *în* şi *pentru* Absolut.

Participarea literaturii lui Mircea Eliade la „deschiderile" pe care eseistica şi lucrările sale de erudiţie le argumentează devine tot mai lămuritoare dacă se urmăreşte structura etajată, pe niveluri, a textului, într-o formulă graduală a trecerii dinspre realitate spre mit, şi invers, operaţie incitată de evenimentul apariţiei nuvelelor sale, sub titlul *În curte la Dionis*. Una dintre dominante, desprinsă ca o concluzie de lectură, este asimilarea fantasticului la o intenţie erudită, subordonarea imaginarului, ca mijloc de demonstraţie, unei viziuni (mitice) sistematice. Această conjugare de niveluri se defineşte în cadrul unei viziuni mari, grandioase, de *spectacol* al vieţii, în care actele spiritului apar dilatate pînă la înţelesul unor forţe în acţiune, de natura raţionalismului ocult. Există o sursă ascunsă şi inepuizabilă a emisiei de *semne*, de înţelesuri care devin aparenţe doar în anumite împrejurări şi doar pentru anumiţi oameni. Se revarsă, în marele *spectacol* al vieţii, chiar o frenezie a *semnelor* care fac ca anumite coincidenţe să devină revelatorii. Mai mult, determină să se acţioneze în virtutea înfăptuirilor comandamentelor pe care le sugerează. Comportamentul intenţionat în faţa „invaziei" *semnelor* generează efectul catarctic prin artă, fabulaţia devine mijloc de anihilare a maleficului ocult. Mircea Eliade investeşte arta (producerea, înţelegerea ei) cu funcţia unui panaceu al spiritului, prin naraţiune omul (îşi) lămureşte (lui însuşi) destinul său în lume. Părînd că se înfăptuieşte sub ochii noştri, naraţiunea din nuvela *Pe strada Mântuleasa* devine o adevărată forţă de acţiune a vieţii, în sensul *înţelegerii* şi *ocrotirii* existenţei. Dacă luăm această nuvelă ca un exemplu de principiu structurant şi pentru celelalte — operaţiune îndreptăţită — vom putea remarca susţinerea acţiunii prin nuclee narative, abil orchestrate, cu o savantă intersectare

Scanned with OKEN Scanner

între registrul evidenţelor şi cel al deschiderilor iniţiatice, al substratului alegoric, aluziv, revelator. Noul sistem de semnalizare dă o primă impresie asupra culpabilităţii comportamentelor din realitatea controlabilă, pentru ca, mai apoi, să o lumineze cu noi intensităţi, ceea ce părea la început straniu să alcătuiască, în cele din urmă, starea originală a povestirii, desfăşurarea ca atare a naraţiunii. Alcătuindu-se în naraţie, mitul se perpetuează — iată o altă idee eliadescă. Pe acest fir, ajungem la observaţia pe care o făcea Eugen Simion în *Postfaţa* versiunii româneşti a nuvelelor: „*artistul* este investit cu puteri iniţiatice în proza lui Mircea Eliade", dar sub nobila îndatorire de a dezlega *semnele* pentru oameni, arătîndu-le partea ascunsă din lucruri (Zamfira dezvoltă teza soteriologică a artei: „în zilele noastre, oamenii sînt aproape orbi. Iar ca să-i vindece nu e alt mijloc decît să-i înveţe să privească operele de artă, şi în primul rînd sculpturile"). Imaginarul salvator este sinonim cu valorificarea orfică a mitologiei (dar, observă Eugen Simion, simbolul mitic din *În curte la Dionis* se prezintă inversat, „Orfeu este un amnezic. Euridice cîntă în locul lui, cu sentimentul că exercită, astfel, o funcţie sacră: aceea de a îmblînzi oamenii care au pierdut sensul spiritului, misterului"). Materialitatea mitului se dezvăluie prin actele revelatorii ale *spectacolului*, după cum bine lasă să se înţeleagă *Incognito la Buchenwald*. Este forţa modelatoare a creaţiei, în care un rol „salvator" de seamă revine spectacolului, idee prin care Mircea Eliade aduce spre mitologie catarctică ceea ce pentru esteticienii romantici era moralitatea educativă a teatrului, Spectacolul deschide orizontul înţelegerii către nivelul adevărurilor mitologice. Spectacolul dă omului doza fortifiantă pentru învingerea limitelor existenţei. Geniul ludic este adevăratul interpret salvator şi martorul ilustru al libertăţii interioare pe care fiecare trebuie să o aibă, garantînd spontaneitatea şi creaţia. Spiritualitatea devine, prin spectacol, activă.

O splendită deschidere spre orfismul ameliorativ, pe ideea revelaţiei prin muzică, oferă autorul în nuvela titulară a volumului. Leana este, aici, un interpret ciudat, ascuns: „Leana cîntă acompaniindu-se cu vioara. Da, cu o vioară pe care o sprijinea într-un chip ciudat, aşa cum n-am văzut pe nimeni altcineva, o sprijinea cînd la sîn, cînd de coapsă, cînd parcă ar fi ţinut-o în aer, dar atunci se mulţumea să-şi tre-

mure arcuşul pe ultimele coarde, De fapt, nici nu ştiu dacă era o vioară ca toate celelalte [. . .], parcă ar fi avut altfel de coarde, cu sunete joase, grave, melancolice". Misterioasa mînuire a instrumentului este pe potriva repertoriului obscur: „Nu ştiu de unde, nici de la cine le învăţase, căci erau cîntece vechi, mai de nimeni cunoscute", dar în consonanţă cu noutatea interpretării: „*le crea din nou*, le cînta aşa cum trebuiau ele cîntate ca să ne placă nouă, tinerii de pe-atunci, după război".

De la acest început „în surdină", mitul creaţiei se instaurează în cel mai propriu fel: evocînd efectul îmblînzitor al cîntecelor lui Orfeu. „Că a civilizat pe traci nu e atît de important — observă poetul Adrian. Mult mai important este faptul că a îmblînzit lupii, urşii şi mistreţii prin muzică şi poezie". Evocarea mitului serveşte un sens premonitoriu: „aşteptăm pe Orfeu, aşteptăm pe acel poet de geniu al cărui verb *va sili* omul să se deschidă către spirit; cu alte cuvinte, va precipita mutaţia pe care au rîvnit-o toate religiile şi toate filosofiile din lume". Pentru poetul-povestitor, contează nu atît trama mitologică propriu-zisă („poetul nu e implicat în acest *descensus ad Inferos*"), cît semnificaţia umană, sensul determinărilor implicite („poet şi taumaturg în adevăratul sens al acestor cuvinte, adică în sensul lor politic"). Acţiunea exhortativă reiese ca o consecinţă activă a idealurilor aureolate prin cîntec, orfismul însemnînd şi o impresionantă degajare de influenţă. Accesul la artă înseamnă acces la „curţile dorului", la o stare specială de devotament în iniţiere: „N-am înţeles că poemul era scris sub semnul lui Orfeu, că era vorba de Dionysos, şi vesteam acolo beatitudinea fără nume, cînd vom fi toţi lîngă el, alături de el, la curţile lui, ale împăratului, la curţile zeului . . . " . În acest fel, aspectul general — de antropologie a imaginarului — din literatura sa devine, prin particularizare intensivă, un simbol al creaţiei, o investigare morfologică („formele" creaţiei) a absolutului. Sub semnul creaţiei se desăvîrşeşte sensul existenţei; sau, cum observa Adrian Marino în *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, „creaţia nu este numai un act «magic» individual, dar şi (mai ales) actul primordial ce determină întreaga existenţă". Creaţia artistică devine, aşadar, un caz particular al „explicaţiei genetice generale", deci o formă subtilă de „desacralizare", de reinvestire emoţională a *semnelor*, căreia criticul

Scanned with OKEN Scanner

amintit îi intuieşte adevărata semnificaţie în perimetrul creaţiei: „afirmarea tot mai evidentă a criteriului specific artistic, a autonomiei artei şi frumosului", ceea ce determină tipologia creaţiilor şi le dă o deschidere spre istoria artei. Nivelul arhetipal al artei, intuit printr-o formă psihanalitică, este recunoscut ca o condiţie structurală generală, argument care subliniază apartenenţa esteticii la filosofie. Se manifestă aceeaşi stare carcteristică de comprehensiune care l-a făcut pe Mircea Eliade ca, încă din tinereţe, să acorde chiar *Recunoştinţă futurismului* (titlul unui articol pe care l-a semnat în *Cuvîntul*, în 1928), să popularizeze succesul la public al noilor curente din avangarda artistică, să participe la audiţiile de muzică modernă pe care le organiza gruparea *Criterion*.

Revenind la nuvela care poartă titlul cîntecului *În curte la Dionis*, se observă concentrarea ideatică a finalului spre o convingere care poate părea surprinzătoare la prima lectură, dar care decurge organic din concepţia antropologiei umaniste: „desacralizarea" prin mit înseamnă democratizarea formelor de investiţie artistică. Poetul Adrian dă — aşa „cum nimeni n-a înţeles pînă acum" — „adevăratul sens al mitului orfic": „Mesajul lui Orfeu acesta a fost: că schimbarea omului, mutaţia lui nu poate începe de sus, prin elite, *ci de foarte de jos*, de la oamenii de rînd, cei care petrec noaptea în grădini şi restaurante...". Demonstraţia lui Eliade se finalizează într-o concluzie de perpetuă şi acută actualitate privind sensul artei: „neînţelegînd sensul mesajului lui Orfeu, nimeni nu înţelege că poezia este nu numai o soteriologie, dar şi o tehnică politică. Numai poezia ne mai poate mîntui, mai poate schimba omul...".

Componentele mitice în sine alcătuiesc, astfel, un suport coerent al demonstraţiei, facilitînd trecerea de la o simţire a generalului la o generalizare a simţirii, făcînd cu putinţă înţelegerea sinergică a forţelor de armonie, echilibru, simetrie şi corelaţie, de la geometria siderală la structura emoţională a fiinţei umane. Or, „morala" demonstraţiei tocmai în aceasta ni se pare că stă: în a releva puterea artei de a dilata emoţia printr-o receptivitate activă.

Dacă, pentru Schopenhauer, muzica se situa în fruntea ierarhiei artelor fiindcă obiectivează nemijlocit voinţa prin elemente pre-raţionale, pentru Mircea Eliade aceste pre-formaţiuni intră în procesul unei progresive raţionalizări, în

sensul în care va fi dezvoltată ulterior „sociologia artei" de către Max Weber sau Theodor W. Adorno. La fel, se dovedeşte interesant de observat că şi pentru Tudor Vianu, ca şi pentru Mircea Eliade, atributul genialităţii artistice reieşea din „sentimentul unei noi evalauţii etice şi religioase a lumii şi a vieţii", vocaţie prin care artistul se investeşte cu prestigiul unui „conducător spiritual al umanităţii".

La Mircea Eliade, este vorba de instituirea originală a unui orizont hermeneutic al conştiinţei critice, aplicate formelor şi funcţiilor creaţiei artistice.

DESPRE SPECIFICITATEA POEZIEI

Deşi definiţiile constituie unul dintre orgoliile esteticii în conceptualizarea fenomenului artistic, rămîn, practic, imposibil de realizat în formule definitive unele tendinţe de calificare intelectuală neschimbată. Fiindcă nu s-a dat formula categorică, totală, poezia a primit o serie impresionantă de definiţii. Faptul este explicabil prin împrejurarea că impalpabilul are o greutate specifică abstractă, că inefabilul se sustrage, prin însăşi natura sa, logicii noţionale. Mai intervine şi acel bun-simţ în materie, care ocoleşte didactica simplistă a caracterizărilor, scientismului convenţional, căci, dacă eforturile nu ajung, în această direcţie, la rîvnitele rezultate definitive, interesează îndeosebi substanţa poetică multiformă în existenţa ei concretă, reală, fenomenul obiectiv al domeniului artei, de care estetica *ia cunoştinţă*. Or, este în spiritul oricărei discipline care îşi arogă prerogative de cuprindere sistematică a obiectului de studiu, ca operaţiunile de metodă să ţină seama, în aplicare, de natura obiectului respectiv. Prin urmare, estetica se împărtăşeşte, ea însăşi, din fluiditatea sugestivă a discursului poetic atunci cînd îi chestionează esenţa, transferînd ambiguitatea sugestiei într-o sugestie a ambiguităţii. Mai mult, înţelegînd că poezia rămîne fundamental lirică, orice context obiectiv ar înfăţişa-o, că inefabilul nu poate lipsi nici în poezia clasică, s-a stabilit o relaţie cu rol explicativ între poezie şi lirism, relaţie care a dat o mai mare

Scanned with OKEN Scanner

posibilitate de utilizare convingătoare a distribuirii accentelor, o conjugare a sub-textelor intuite. Dar lirismul este esenţial coextensiv întregului domeniu al artei, deoarece raportarea structurilor concret-sensibile la subiectivitate (creatoare sau receptoare) este directă şi decisivă. Tot astfel, caligrama lirică a poeziei este abil migratoare dintr-un sector în altul al artei, ceea ce face frecvent să se vorbească despre poezia unui tablou, a unei bucăţi muzicale, a unei construcţii arhitecturale, a dansului etc. În viziunea modernă, înseşi esteticile utilitar-ambientale descoperă, pentru obiectul lor, farmecul poeziei, aşa cum unele din cele clasice îl descopereau în frumosul natural.

Dacă încercăm să punem în relaţie lămuritoare, pentru spor de precizie, poezia cu lirismul, vom observa o calitate aparte a lirismului în această formă literară şi o anume dispoziţie specială a acesteia pentru a-l pune în valoare. Mai întîi, prin lirism, subiectivitatea accede la un destin cosmic, îşi depinde filosofia personală de analogii universale, îşi situează mobilurile afective la răscruci esenţiale, nu în forma unor analogii formale, ci ca analogii de procese. Lirismul este cumulul intensiv al sugestilor. Or, poeţii nu pot condiţiona microuniversul de macrounivers (şi invers) prin demonstraţia dependenţei cauzale, ci numai prin logica afectivă a firii umane. Atunci, transcrierea aspiraţiei de identitate dintre cele două universuri îşi subordonează limbajul cauzalităţii limbajului necesităţii. Imperativ, discursul liric devine insuficient logic; exaltat, el este inexact. Cu toate acestea, oamenii recepţionează mai puternic nu atît ce poetul spune efectiv, cît ce poate lăsa să se întrevadă. Metafora se comportă ca o aluzie a sensibilului. Din ceea ce „par a spune", poeţii nici nu-şi fac o intenţie (depistabilă), iar aparent gratuita lor operă sporeşte seducţia trăirii simpatetice. Eludarea interesului demonstrativ, a conţinutului contondent, a beneficiului practic implică ascuţirea accentului pe calitatea limbajului, pe aptitudinea lui de a semnifica profund într-o aparenţă de arbitrar. Ceea ce se întrezăreşte nu mai este o tipologie, ci o prototipologie, o umanitate în stare primordială implicată în ciclul cosmic al existenţei, o sinteză de semnificaţie. G. Călinescu observa, în impresionantul său recitativ de neantizare a complexelor, cu exactitate, că „poezia constă în găsirea unui raport nou, pe care-l îngroşăm fără să-l des-

făşurăm discursiv şi care dă naştere unei muzici de idei. Însă ideea poetică nu trebuie confundată cu ideea noţională. Ea este o sinteză prin creaţie a unor elemente indiferente, sinteză care se recunoaşte prin semnificaţia ei mereu deschisă". (G. Călinescu dezvoltă o estetică a poeziei, şi nu o poetică; o „histrionee" a versurilor i se părea alarmantă şi corporalitatea fluctuantă a versurilor îl descuraja: sensibilitatea sa la poezie se împlinea în sistemul referinţelor de valoare cu care opera.)

Aşadar, starea lirică în poezie este fundamental concentrată şi se transmite prin mijloace funcţionale aflate în acumulări ridicate, dacă le raportăm la totalitatea elementelor de inteligibilitate a limbajului (estimînd real mijloacele expresivităţii solicitante, acelaşi Călinescu făcea constatarea că „... în gnomism, nu raportul în sine e liric, ci dicţiunea lentă, sacerdotală şi ceremonială"). În aceasta constă particularitatea oricărei creaţii, căci generalitatea lirismului are această forţă paradoxală de nu se dezvălui decît în originalitatea operei, în individualitatea caracterului ei simbolic. Apoi, forma lirică în poezie este net pretenţioasă, devorînd „conţinutul" în conotaţie şi polisemie, deci intensificîndu-l, dar nu prin analiză, ci prin calitatea globală a operei. Prin concentrarea şi reliefarea lirismului, poezia îşi păstrează impresia de spontaneitate, ceea ce trimite la o vîrstă arhaică a artei, la un nivel de protocronism faţă de celelalte ramuri ale artei. Tot din această prioritate originară i se trage, poate, capacitatea de a tensiona repede sufletul spre valori pozitive, de a-i imprima o încordare senină, pregătită de a recunoaşte, înainte de toate, existenţa unui sens al vieţii, calitatea acesteia în ordinea autenticităţii umane. Nu aceasta înţelegem prin patosul artei? Nu este metafora un studiu homeopatic al imaginarului constructiv? Tot aşa cum armonia versurilor poate să însemne un solfegiu din muzica sferelor. Este, deci, clar că „obiectivitatea" poeziei înseamnă calitatea emoţiei.

Observînd relaţiile de adîncime, se poate constata şi faptul că nu doar regularităţile versificaţiei rezervă sensuri noi şi delimitative poeziei faţă de proză, dar — oricum — avantajează net inculcarea sensului în cuvînt, în fiecare cuvînt (Maiorescu făcuse o foarte convingătoare demonstraţie în acest sens), performanţă la care proza în mod organic nu

Scanned with OKEN Scanner

ajunge (de acea, darul recitativ este al poeziei, incantaţia ţinînd de structura specifică a prozodiei). Indiscutabila legătură dintre sunet şi sens înseamnă echilibrarea semanticii cu o semantică afectivă, de întărire, senzorială prin accent, structură fonetică, topică, natura contextului. Polisemia este fundamental dualâ în poezie şi figuraţia se înscrie deci, ca un registru de puterea a doua, reflectant prin amplificarea celui dintîi. Polisemia în lirică are o natură esenţial figurativă, conotativă, asociativă, revelatoare şi se raportează prin puterea fanteziei la cuvîntul semnalizat. Nu implică poezia o serie de simultaneităţi, a căror însumare lasă ideea de mişcare (ceea ce arată relativitatea clasificării artelor în simultane şi succesive), ca în celebra aporie a lui Zenon?

TRADUCEREA, AZI

Traductibilitatea şi intraductibilitatea constituie una dintre relaţiile antinomice pe care estetica le observă de mai mult timp. În vremurile moderne, cînd raportarea specificului la universal, a particularului la general înregistrează deschideri noi şi soluţii intensive, activitatea de traducere simte nevoia să-şi acomodeze tehnicile şi metodele unei solicitări de o intensitate neegalabilă. Dacă mai înainte era vorba de prestigiul capodoperei, dar şi un interes restrîns de lectură, timpurile moderne asimilează traducerea tendinţei de socializare a artei şi de universalizare a conţinuturilor emoţionale. Beneficiarul culturii actuale simte activitatea de traducere ca pe un instrument indispensabil completării informaţiei, pentru atingerea acelui orizont de înţelegere care constituie conştiinţa planetară a umanităţii. Programele de progres spiritual sintetizează datele libertăţii de iniţiativă în privinţa traducerilor şi compatibilitatea inter-culturală a spiritului critic.

În regim estetic, practicarea circuitelor închise creează redundanţă şi scade considerabil valoarea informaţiei transmise; astăzi, cu atît mai mult, odată ce modalităţile de creaţie s-au diversificat spectaculos, fiecare nouă şcoală, curent, miş-

care avînd tendinţa de a-şi universaliza limbajul artistic propriu. În literatură, aceasta apare şi ca o reacţie specială — uneori vehementă, contestatară, alteori pripită, ca în exemplele romantismului faţă de clasicism sau, în celălalt caz, ca în experienţele avangardismului modern; reacţie, însă, totdeauna justificată ca intenţie de fond — la handicapul limitării geografice a limbii faţă de universalitatea efectivă a celorlalte limbaje artistice. Traducerile oferă singura cale de învingere a acestui obstacol. Mărturie stă şi faptul, constatabil dacă se urmăreşte dezvoltarea în timp a programelor culturale, că cititorul limitat la cunoaşterea doar a culturii din care face parte ajunge la avitaminoză intelectuală, efect al regimurilor stereotipe.

Aceasta explică existenţa şi persistenţa estetică a dubletului antinomic amintit: traductibilitate şi intraductibilitate. Analiza raportului a dus rareori la răspunsuri exclusiviste, într-o parte sau cealaltă, de cele mai multe ori argumentaţia căutînd să nuanţeze părerile. S-a invocat, de multe ori, exemplul, lui Croce, autor al unei *Estetici* în care figurează subtilul *Imposibilitatea traducerilor;* dar în care arată imposibilitatea traducerilor „totale", care să transpună fără pierderi, exhaustiv, cantitatea de informaţie estetică a modelului original: „Se poate elabora din punct de vedere logic ceea ce fusese elaborat mai înainte într-o formă estetică, dar nu se poate reduce ceea ce a avut deja o formă estetică la o altă formă tot estetică. Orice traducere, de fapt sau diminuează şi strică sau creează o nouă expresie, punînd-o pe prima din nou în creuzet şi amestecînd-o cu impresiile personale ale celui care se numeşte traducător". Cele două cazuri sînt calificate, de Croce, în formula memorabilă: „urîte credincioase sau frumoase infidele", păstrînd, desigur, în înţeles, un anumit nivel al competenţei estetice asupra traducerii, nivel sub care „traducerile" (literale sau parafrazate) sînt doar simple comentarii ale originalelor. Croce îşi adînceşte observaţia cînd, în tratatul său despre *Poezie*, priveşte traducerea şi ca imposibilitate estetică de a depăşi specificul fiecărei arte („A ne întreba deci dacă poezia este traductibilă în alte sunete articulate sau în alte tipuri de expresie, cum ar fi tonurile muzicale, culorile şi liniile picturii, este o chestiune aproape imposibil de formulat, pentru că poartă de la început

în sine răspunsul negativ, care o desființează"), imposibilitate care devine dureroasă în cazul literaturii, din motivul arătat, al limitării ca receptare a materialului informațional — limba. Astăzi există o tendință de re-sincronizare a artelor, mai ales că se practică la scară monumentală spectacole cu un mixaj adeseori ostentativ, provocator; dar acestea au mai mult ca-caracterul de eveniment al zilei, nu experimentează programatic o formulă artistică și nici nu ating calități care să intereseze teoria. Semnalul de atenție crocean privind păstrarea specificității de fond a artelor, ca semn indiscutabil al imanenței lor estetice, își păstrează valabilitatea (și necesitatea!) și în zilele noastre.

Este adevărat că se pot pune și astăzi întrebările care s-au pus, de-a lungul timpului, activității de traducere: poate fi traducerea citită ca o operă originală? Stilul traducătorului poate fi indiferent la stilul originalului? Răspunsuri, după cum am mai arătat, s-au dat multe și argumentate. Credem că, vorbind despre *arta de a traduce*, trebuie să înțelegem un nivel intermediar, pe care încă nu îl putem numi cu un termen propriu, între meșteșugul lexical, abilitatea limbii și inovația artistică propriu-zisă, care să compenseze imposibilitatea traducerii totale; este nivelul dintre artizan și creator, primul fiind depășit prin posibilitatea de inovație, al doilea fiind îndepărtat prin îngrădirea mijloacelor originalității. Ceea ce nu putea formula răspicat estetica romantică a putut fi conceptualizat de către estetica modernă: sensul referențial se supune traductibilității, cel stilistic, autoexpresiv, in-formativ opune rezistență și solicită mijloace de compensație (în găsirea și folosirea cărora constă, deci, „arta de a traduce"). Așadar, traducerea produce schimbări la nivelul semnificatului, dar fără a-i altera substanța originală, ci o face disponibilă pentru o nouă circulație, cu o vestimentație adecvată temperaturii spirituale a meridianului respectiv. În fond, dacă arta presupune o sumă de convenții, de ce nu am înțelege și traducerea ca una din convențiile ei necesare?

Un patrimoniu cultural național fără traduceri este astăzi de neconceput, și nu se poate integra în „muzeul imaginar", în această extraordinară expresie globală a conștiinței de sine a omenirii. Este evident, la scara acestor proporții, că măsura umanității nu poate fi dată prin dimensiuni parțiale, prin segmente izolate. Transferul de valori prin tradu-

Scanned with OKEN Scanner

ceri simbolizează un semn de respect, de cooperare cordială. Se exprimă părerea că astăzi trăim o adevărată „eră a traducerilor", a acestor corecţii de limbaj în universalizarea comunicării; traducerile oferă suport informaţional în „galaxia Babel", sub formă de mesaje cu un ridicat coeficient de întrebuinţare necesară a circuitului estetic dintre geneza şi receptarea artei, creînd noi legături între cele două momente.

IMAGINAŢIE LIVRESCĂ

Publicistica lui B. Fundoianu a constituit, în momentul apariţiei sale editoriale, un remarcabil act de cultură, aşa cum s-a întîmplat şi în cazul publicării memorialelor de ziaristică ale lui Perpessicius sau Ion Vinea. Pentru cel care a fost cunoscut mai ales ca poet, textele de publicistică nu vin ca o simplă operaţie de completare bibliografică, în ordinea istoriei literare (fără a fi puţin lucru şi acesta), ci un act rezonant cu cerinţele sensibilităţii moderne. Autorul dovedeşte capacitate de investigare a unor fenomene subtile şi tensiune problematizantă, fie că sînt cuprinse în articole-comentarii despre literatura franceză, fie că reţin păreri generale despre literatură şi teatru, fie că reproduc traducerile a două volume-eseuri apărute în Franţa, *Rimbaud golanul* şi *Fals tratat de estetică*. Imaginea cuprinzătoare este necesară şi pentru înfăptuirea unei justiţii în perspectiva istoriei literare, pentru a se înţelege în direct că Fundoianu a evoluat, prin lărgirea cuprinderii şi nuanţarea perspectivei axiologice, spre o viziune mai adecvată naturii fenomenului literar românesc. Ne amintim că, mai înainte, în 1922, în prefaţa la *Imagini şi cărţi din Franţa*, exprima o părere exclusivist-orgolioasă despre „colonialismul" extins de francezi asupra literaturii noastre. Sagacea sa observaţie se constituia, atunci, pe o prizare amară a derutantelor frămîntări literare ale epocii, cărora le dorea, indirect, o izbăvire prin contemplarea simţitoare a prestigioasei culturi născute pe malurile Senei. Nu era vorba de o îndepărtare *în spirit* de specificul modelator autohton, odată ce citim, chiar în acea amintită prefaţă: „Dacă o orientare literară străină e întotdeauna cu folos, un suflet

străin e întotdeauna o primejdie". Adevărurile sale vin să confirme nu o epocă de cultură, ci o conştiinţă intens frămîntată şi confruntată cu dinamismul spiritual bine antrenat în dispute şi libertăţi de opinii, al epocii în care a trăit. Peste tot, subiectivitatea sa este intens marcată, cînd îşi asumă opinii deja exprimate adaugă accentele puternice ale propriei personalităţii, încît nu o dată eseistica sa devine un fel de oratoriu pe o temă dată, într-o orchestraţie romantică. Trebuie să observăm şi faptul că subiectivismul polemic îşi limitează arbitrariul prin controlul judecăţilor logice şi rememorarea expresă a datelor fundamentale din orizontul filosofic al chestiunii în discuţie (una dintre acestea, pe larg cuprinsă în *Falsul tratat...*, este cea a suprarealismului). Printre obsesiile teoretizărilor se înscrie şi analiza unei probleme stringente a timpului său, anume fundamentele şi orientările formale ale conceptului modern de poezie, Fundoianu fiind un precursor al criticii noi a textului literar şi un dinamizator al familiarizării conştiinţelor autohtone cu metodologiile esteticii secolului al XX-lea. Prin această participare avizată şi acut interesată de noile dimensiuni ale timpului în care (şi pe care îl) trăia, Fundoianu s-a plasat în avangarda preocupărilor de a înţelege orizontul lărgit al conştiinţei critice, fapt care i-a asigurat notorietatea în cercuri culturale importante, o anvergură de „europenist" spre care intelectualitatea interbelică, în general, aspira.

Publicistica lui B. Fundoianu este în măsură să compromită formula, îndeobşte folosită, a „tradiţionalismului" său, de natură pillatiană, prin infiltrările unei reflexivităţi care duce fermitatea pînă la autoflagelare, tensionînd „priveliştile" prin teroarea inteligenţei. Ataşamentul la teme majore, de o reală importanţă atît pentru contemporanii săi, cît şi pentru istoria literară, delimitează spiritul şi maniera eseistică a foiletonismului pe care l-a practicat, de formalismul fragmentarist al jurnalisticii curente. În schimb, forma larg accesibilă şi esenţial insistentă a publicisticii asigură textelor sale garanţia unui exerciţiu spiritual de superioară esenţă. Fundoianu cunoştea cît de important este, pentru el şi pentru cititor, înţelesul exact al termenilor întrebuinţaţi, reuşind să incite la un act de cunoaştere pentru ceea ce este nou şi dezavuînd, astfel, cunoaşterea de suprafaţă, pe care o discreditează prin propriul său exemplu de comportament intelec-

Scanned with OKEN Scanner

tual (în artă, înţelegerea noului se aplică unui spaţiu larg, de la simbolism la toate formele de „decadentism", ale căror ramificaţii ideologice le deduce din nucleele lor generatoare: Bergson, Spengler, Nietzsche). Comentatorul se aplică la fenomenul artistic printr-o vervă nesăţioasă a asociaţiilor neprevăzute, neconforme consensurilor convenţionale, „oficiale", acreditate prin acceptarea lor majoritară. Reevaluarea terminologiei este răspunsul său intelectual la rezoluţiile lexicale introduse de simbolişti, cuprins fiind de aceeaşi panică în faţa uzanţelor de vocabular. De aceea, textele fundoiene se constituie şi ca un îndreptar, prin lectură dirijată, pentru proprietatea cuprinzătoare, analizată, a termenilor folosiţi iar aportul autorului la elevarea limbajului intelectual nu ar trebui neglijat de istoria stilisticii lingvistice şi literare autohtone. Atitudinea sa în faţa accepţiilor comune, irelevante şi aproximative, era de esenţă carteziană (dubitativă). Un criticism care porneşte de la limbă, în puseuri de afecţiune stilată, ca să îmbrăţişeze întrega cultură.

Prin urmare, nu sîntem îndreptăţiţi să considerăm aceste texte ca adevărate fişe de biografie spirituală? Dezinvoltura în atacarea caleidoscopică a temelor constituie o mărturie a spiritului său achizitiv şi a curiozităţii care minează orice dogmă a lecturii. Un spirit eminamente liber şi orgolios de binefacerile intelectuale ale acestei neîncorsetări. Rezumativ pe fişe, evită reducţiile şi orice glorie a pedantismului scolastic. Critica îi conduce pasiunea teoretică spre acte de confesiune spirituală, îi dezvăluie resursele efervescente şi îi radiografiază arhitectonica lăuntrică. Scriitorul îşi foloseşte inteligenţa ca mijloc cultural de provocare, iar în acest scop foloseşte un fel de labirint al argumentelor pentru a „convinge" asupra aservirii culturii noastre celei franceze (transformînd influenţa în dominare culturală), asupra instabilităţii morfologice a sufletului autohton, cele două excepţii cărora le recunoaşte „diferenţierea" — Filimon şi Eminescu — subliniind, în fapt, dependenţa. Exagerarea ataşamentului francofil — înţeleasă, după cum am văzut, pînă la un punct — îi servea, în afara aspiraţiei sale legitime de salvare din provincialism cărturăresc, şi ca mijloc didactic (în alt loc, comparîndu-l pe Creangă cu Mallarmé, recunoaşte: „Comparaţia e excesivă, dar, dacă n-ar fi aşa, am alege-o?") de admonestare a servituţii. În consecinţă, atitudinea sa a provocat

reacții de analiză a „stadiului cronologic" al afirmării noastre în lume, una dintre acestea fiind cunoscuta teorie lovinesciană a „sincronismului". În jocul provocărilor sale la gîndire, Fundoianu pune culori tari: în locul influențelor, anexiunea; în locul simpatiei, tirania; în loc de continuitate normală, seisme. Desigur, circumstanțele și obiectivele îl absolvă numai parțial, restul rămîne credința lui personală, directă, pe care criticul cel mai binevoitor nu trebuie să i-o escamoteze.

În al său *Fals tratat de estetică* — o largă acoladă interogativă asupra suprarealismului — particularizează criticismul epocii la evaluarea „crizei de realitate" pe care o înregistrase arta, unul dintre procesele de revizuire astfel declanșate fiind „traducerea în justiție a poeziei". Seducția meta-realității intensifică „secretul" poemului și nu logica este prima (sau singura) instanță în care acesta trebuie „tradus": „tot ceea ce scapă înțelegerii noastre nu e neapărat în dezavantajul poemului. Dimpotrivă. El cîștigă din plin rămînînd neînțeles". Secunda inflamată, dilatată înseamnă, artistic, mai mult decît evidența comună a cronologiei: „Poezia ne învață deci, și tocmai prin asta e poezie, să rămînem în clipă, motiv pentru care eternizează clipa". Or, poziția suprarealistă se opune vieții — ca și poeziei — printr-un criticism în absolut, pe cînd esența originară, magică a poeziei presupune asumarea intensă, libertatea deciziei suverane, nostalgia frumos neîndeplinită: „Poezia e însuși locul — spiritul — unde păcatul are nostalgia credinței". Ceea ce înseamnă că trebuie să-și pună propria sa realitate în centrul realității: „Dar înainte de orice, poetul să îndrăznească!".

Livresc, iscoditor pînă la imprudență, atașat, deci revendicativ, ritmînd ideea cu gesturi admonestatoare, autorul „imaginilor" se multiplică într-o succesiune de cadre intelectuale, puse într-o lumină decisă.

SCHIȚĂ PENTRU UN PORTRET

Estetica are slujitori mai puțini, dar consecvenți. Muza ei austeră inspiră entuziasme nu tocmai lejere, nici dexterități impresioniste, presupune — dimpotrivă — o asceză a cărții

şi o prudenţă înţeleaptă. Aceasta nu usucă nostalgiile, nu-i conservă sub sticlă aromele tari ale artei. Se simte o chemare lăuntrică tocmai spre pulsul viu al creaţiei, de care se apropie la modul unei solemnităţi interiorizate. Se poate să fie acesta regimul secret al tuturor celor care îşi adiţionează arta ca teorie, şi poate tocmai în aceasta stă sublimul teoreticianului: de a şti să renunţe creator, privind cu un telescop puternic la o constelaţie îndepărtată. Şi poate că avea dreptate G. Călinescu atunci cînd explica pe teoreticianul artei ca activînd sub imperiul unei compensaţii, în firea căruia apetenţa creatoare a luat drumul ajutător al tandreţei prin teorie. Sînt drumuri paralele, deşi în unele cazuri se îndepărtează, purtînd însă încărcătura subterană a regretului distanţelor. Poate că G. Călinescu ar fi trebuit să adauge că travaliul compensator al teoreticianului nu se consumă în lumea unor seve uscate, ci că acestea au o fotosinteză specială, atît de necesară în primenirea atmosferei de creaţie.

Este adevărat că rareori se ia în atenţie condiţia lăuntrică şi motivaţia obiectivă a teoreticianului, unele şanse în plus existînd pentru critic, mult mai puţine pentru estetician, deşi amîndoi stau în umbra cărţilor, ca să le vegheze floarea destinului. Şi aceste traiectorii se consumă adesea lîngă noi, fără a le semnala semnificaţia. Discreţia ţese uneori o pînză care se confundă cu indiferenţa. Această generozitate retractilă, cu vioiciune inversă, în coerenţa şi cuprinderea teoriei, l-a caracterizat şi pe Ion Pascadi, pe care — *horribile dictu!* — trebuie să-l omagiem, nepermis de repede, post mortem.

A fost un umanist al artei, care interoga mai întîi destinul ei filosofic şi iscodea problemele creaţiei în însuşi mecanismul acesteia. Referinţa fundamentală a necesităţii artei era, în toate textele teoretice semnate de estetician, la satisfacerea unor cerinţe spirituale, prin care omul se regăseşte la nivelul cel mai înalt al existenţei, fapt care întemeia arta într-o avengură ontologică şi-i declanşa resorturile umaniste, filosofice. Aici trebuie observată o viziune de înaltă cuprindere, ţinînd de dispoziţiile speciale ale teoreticianului de vocaţie, care ştie să ducă argumentele spre simboluri repetabile, deci spre o sinteză cu mai largi virtuţi definitorii. Desigur, o asemenea viziune, născînd ea însăşi argumente interpretative pentru o multitudine de situaţii concrete, se întîlneşte şi la alţi esteticieni, dar faptul vine tocmai să-i de-

sintezei ca atare interesează în primul rînd, ci drumul parcurs pînă la aceasta. Or, acest pasaj al argumentelor defineşte personalitatea opţională a fiecăruia, intensitatea trăirii bucuriilor pe care le numim îndeobşte emoţii estetice.

Să recitim cîteva dintre profesiunile de credinţă ale lui Ion Pascadi, înţelegînd că volumele din care le-am extras conţin acele demonstraţii de personalitate despre care aminteam şi care nu pot fi pe larg reluate, ci doar deduse din prevederile programatice de la care se revendică. Argumentul autorului la *Destinul contemporan al artei*, pus sub semnul dubiului hamletian, ia atitudine împotriva teoreticienilor crizei letale a artei în vremurile moderne, sufocată sub incoerenţa unui limbaj al necomunicării. Autorul cheamă la ordine, cu cel mai clar şi autentic bun-simţ, străin de îngrijorări emfatice, prăpăstioase: „neliniştea, teama morţii artei pornesc de la o fundamentală neînţelegere: aceea a naturii profund umane a acesteia, a faptului că ea a însoţit dintotdeauna viaţa omului, izvorînd din înseşi trăsăturile fundamentale ale existenţei: socialitatea, nevoia de autoexprimare şi comunicare, capacitatea de a construi realităţi spirituale care să o simbolizeze". Singularitatea proclamată de unele recente tendinţe estetice, pe o bază de incomunicabilitate şi dezorganizare a limbajului, concedînd artei prezente, dar mai ales celei viitoare, funcţii laterale de divertisment şi relaxare, este infirmată prin teoria serialităţii, infinit mai aptă de a oglindi generozitatea definitorie a artei: „în artă, dacă un fenomen evoluează, se schimbă, faptul nu marchează dispariţia formelor sale anterioare, ci doar îmbogăţirea formelor sale de expresie şi manifestare; în artă, noile opere nu se aşază în locul celor vechi, ci alături de ele, precum un imens colier de perle în care fiecare giuvaer îşi are rostul şi strălucirea sa". Teoreticianul nu uniformizează, ci marchează cu roşu extremităţile, iar atunci cînd deosebeşte arta actuală de cea tradiţională, are grijă să se refere tot la perspectiva adevărurilor fundamentale: „arta mare încearcă întotdeauna să realizeze unitatea contemplării cu intervenţia, a reprezentării cu prezenţa, a lui *ce* şi a lui *cum*".

În vecinătatea îngrijorărilor teoretice privind destinul contemporan al artei, se situează analiza raportului cuprins

în titlul unei alte cărți: *Artă și civilizație*. Autorul se dovedește, aici, mai atent la „viața adevărată a artei", înțelegînd, prin aceasta drumul parcurs de la geneza operei la receptarea și transformarea ei într-un fapt social, integrat unui stil de viață. Se ia în observație realitatea determinabilă a vieții artei, ca un corectiv pentru proiecte estetice imaginare. Unghiul de vedere se arată a fi deosebit de interesant și de netăgăduită utilitate teoretică, puține lucrări abordînd arta trăită și felul concret al trăirii ei; or, esteticianul tocmai aici vine să dizolve nedumeriri, să arate că trăirea aberantă a artei are o cauză exterioară naturii ei imanente, anume „cauza trebuie căutată pe parcursul itinerarului complex ce duce de la creație la receptare, de la ceea ce cultura spirituală propune la ceea ce ajunge să se asimileze, devenind fapt de civilizație". În același timp, arta ca fapt de civilizație participă configurativ la un stil de viață, la un mod de trai, printr-o existență efectivă, în investigarea căreia, desigur, teoria nu trebuie să-i uite specificitatea artistică. În această zonă, se întrepătrund planurile conștiinței estetice și al creației propriu-zise și se dezvoltă o atenție specială pentru modalitățile receptării și pentru comportamentul de specificitate al valorii estetice în planul real al circulației.

În sfîrșit, la acestea se poate adăuga corolarul atitudinii de mare atașament pentru disciplina esteticii, vizibilă, alături de seriozitatea abordării problematicii de specialitate, în evidențierea pedagogică a noțiunilor, în sensul difuzării autorizate a unei teorii pîndite prea adesea de severitatea austerității. Un titlu ca *Arta de la A la Z* este elocvent pentru înțelegerea atașamentului său generos, căutînd să convingă că „în această imprevizibilă, miraculoasă și nu de puține ori chiar ciudată lume a artei există o cheie care să desfacă lacătele, să dezlege tainele, să deschidă ușile, astfel încît s-o putem descifra și citi cu ajutorul unui alfabet". Dificultatea de a avea „același repertoriu de semne" estimează tocmai specificitatea artistică, dar și putința de o a înțelege nevulgarizator, îndemnînd la contact nemijlocit cu arta, la trăirea ei printr-o intuiție cultivată. Din a trăi și a visa la splen-

Scanned with OKEN Scanner

doarea „pădurii vrăjite — cum însuși se exprimă — a artei, Ion Pascadi și-a făcut un destin. Care, din nefericire, a început de la A, dar nu a putut ajunge pînă la Z . . .

O LECTURĂ CU MAI MULTE SEMNE DE ÎNTREBARE

Este de înțeles că un climat spiritual nu se poate întreține și impune, ca realitate distinctă, depozitară de valori congruente, prin subordonarea gîndirii critice aserțiunilor sentențioase sau cordialităților acordului comun conform căruia totul ar fi bine sau, cel puțin, spre bine. Atmosfera culturală sănătoasă nu se poate menține prin *spray*-uri odorante pentru aerul stătut din camere care nu au deschis demult ferestrele spre ozonul realității. Este oricînd de preferat o privire vigilentă care știe unde s-a depus nepermis praful și unde se face curățenie pe degeaba. Se impune, desigur, relansarea în discuție a unor subiecte „perimate", revizuirea unor dosare „clasate" ale istoriei literare, chemarea la ordine pentru verdicte rostite de critică, analiza metodelor folosite cîndva, reevaluînd importanța reală și cea creată în urma unor dezbateri, ecourile atitudinilor mai vechi, cumpănind moralitatea concesionării pe viață a judecăților de valoare valabile, necesitatea sau oportunitatea disjuncțiilor optioase, calitatea partizanatului în literatură etc. Toate înțelesurile par a fi bine stabilite, într-un consens de viziune axiologică, dar numai pînă la un punct: cînd acoperirea de principiu își sparge crusta protectoare și lasă să se vadă — în unele cazuri — umoarea strategiei nimicitoare. Sînt cazuri cînd camuflajul bunelor intenții este ciuruit de lumina spectrală a unor acțiuni revanșarde, căci în valorificarea literară revanșele întîrziate — din păcate — încă se mai poartă.

Dinamica reală, necesară, firească a unui climat spiritual nu are nevoie de astfel de disfuncții și perturbări, cînd se pierde ritmul și se intră în transă și totul pare negru sau de extracție pestilențială. Cum este și firesc, breșa de o clipă

astfel creată nu poate suporta revenirea apelor adevărului, care vor înghiţi pe cei care au dorit să treacă fraudulos pe ţărmul nemuririi.

Incitînd discuţia pentru unanimizarea publică a valorilor, dar pînă la a nu influenţa deformator optica, o carte precum cea a Ilenei Vrancea, *Între Aristarc şi bietul Ioanide*, poate fi un ferment. Deci utilă, într-un anumit fel de a-i înţelege utilitatea şi pentru o categorie avizată de cititori. Dar, la un nivel mai larg — aspect deloc neglijabil — poate deruta şi semăna confuzie. Nimeni nu trebuie idealizat, lucrurile se cer spuse pe nume, bune-rele cum sînt sau cum au fost, imaginea obiectivă rămîne o necesitate şi ea se poate alcătui cînd se apreciază cu măsuri drepte, fără porniri minimalizatoare sau speculaţii confuze, care complică inutil şi dăunător însăşi separaţia responsabilă, întemeiată pe real, dintre bine şi rău, aşa cum însăşi marea tradiţie a criticii şi istoriei noastre literare — în care G. Călinescu înscrie un capitol de cea mai mare importanţă — a dovedit că se poate, că numai aşa se poate.

Dintr-o asemenea perspectivă, inspirată de bun-simţ şi raţiune echilibrată, cu disponibilităţi neforţate de a spune „da" sau „nu", lectura cărţii în cauză a Ilenei Vrancea ne-a adus sub condei un şir de întrebări, pe care le transcriem în ordinea lor.

Fenomenul „sanctificării post-mortem a lui Călinescu de către suporterii sentimentali şi înfocaţi, dar sterili — după cum îi apreciază autoarea —, intoleranţi cu autorii de exegeze serioase dedicate „Divinului", este luat excesiv şi unilateral, fiindcă nici „călinescienii" nu au căzut în transă, nici studiile consacrate, unele de o invidiabilă întindere, nu l-au slujit întotdeauna. Dar, prin despicarea netă a problemei, autoarea îşi construieşte obiectul de care are nevoie. Or, exemplele date (Ion Bălu, Geo Şerban sau Al. George, Alexandru Paleologu) pot foarte bine să se încadreze în categoriile „tolerante", şi atunci premisa „justiţiară" cade de la început. Ca principiu, Ileana Vrancea are dreptate să denunţe „publicistica de inflaţie" care, exercitîndu-se invariabil pe o gamă adulatorie, deservea prestigiul statuar al marelui critic. Atitudinea poate fi utilă şi dreaptă, în oricare alt caz; ea ţine, în ultimă instanţă, de bunul simţ, fără de care se cade în extrema publicisticii gălăgioase.

Dar, sub justificarea teoretică, a susține că bibliografia exegezei călinesciene este „atît de săracă în momentul de față", pentru a construi obiectul unei cărți intens polemice, înseamnă a forța o evidență (o simplă consultare a bibliografiei, întocmită, cu o notabilă acribie documentară, de Ion Bălu, stă mărturie). Autoarea își deschide un drum cam specios („să explice poziția unui mare critic față de înaintașii săi de-a lungul anilor în care au fost contemporani, apoi de-a lungul perioadei în care le-a supraviețuit"), dintru început cam lăturalnic și insinuant față de pronunțarea valorică decisă asupra *operei* călinesciene, ceea ce interesează în cele din urmă. Tribulațiile inevitabile ale *omului* pot explica anumite accente, dar nu pot decide asupra valorii globale a unei prestații intelectuale, mai ales cînd aceasta este atît de puternică și originală. Sau, invers — poate o conduită ireproșabilă să se substituie unei opere neinspirate, pe principiul vaselor comunicante? Lucrurile sînt atît de clare cel puțin de la Maiorescu încoace, încît ni se pare un abuz de metodă a gîndi acest subiect drept „cum nu se poate mai important pentru înțelegerea sensului de modelare spirituală a ceea ce ne-am obișnuit a numi conștiința de sine a literaturii", subiect care „închide una din cele mai grele probleme cu care s-a confruntat istoria recentă a literaturii române" și față de care „ezitarea generală a criticii [...] este de înțeles"(!). Așa se face că — pentru Ileana Vrancea — „problema a devenit foarte presantă". Or, a descifra în acest subiect, cu tot cortegiul unor astfel de premise hiperbolizate și petiții exagerate, „o funcție esențială în destinul și înrîurirea operei lui G. Călinescu în epocă" nu înseamnă decît a trage o concluzie viciată de presiunea premiselor. În asemenea condiții, cum se va vedea, prea mult abur scapă de la pistoanele mecanismului interpretativ.

Punerea lui Călinescu în dependență strictă, obedientă, de Lovinescu atribuie celui dintîi un soi de vasalitate și mai apoi — de necrofilie literară de care spiritul său eminamente liber și creator era organic îndepărtat. Că amîndoi au activat în spiritul maiorescian, al disocierii estetice și evidenței valorilor artistice, îi înrudește în cadrul unei familii de spirite, așa cum firesc au acționat, amîndoi, pentru recunoașterea și impunerea — de pe poziția post-maioresciană — a specificului național în artă, prin calitatea operelor care îi dădeau

substanţă. Dar un avantaj cronologic al lui Lovinescu trebuia să apese pe susţinătorul aceloraşi idealuri artistice? Sau, trebuia Călinescu să facă abstracţie voită de cîştigurile de pînă la el ale criticii şi istoriei literare — şi nu numai de cele datorate lui Lovinescu, dar şi de cele ale lui Maiorescu, Dragomirescu. Ibrăileanu — şi să ia totul de la capăt, consumîndu-se în eforturi inutile, ori producînd numai „originalităţi" care nu pot fi „raportate"? Nu este nici un secret că viaţa istoriei literare se compune din succesive reluări, nuanţări, repetări, confirmări sau disocieri. că interferenţele se susţin prin reciprocitate, că descendenţa de principiu nu are nimic compromiţător prin faptul că recunoaşte şi validează asemănările de atitudine. Chiar Ileana Vrancea aminteşte demonstraţia lui E. Lovinescu, după care „poziţiile de principiu ale *Istoriei* călinesciene [...] erau poziţiile criticii româneşti", pentru ca apoi autoarea să ia cuvîntul în direct şi să recunoască o întreagă descendenţă spirituală şi similitudine de atitudine estetică derivînd atît din această descendenţă. cît şi din răspunsul la presiunile oficiale ale vremii: „Primatul criteriului estetic, tradiţia maioresciană în accepţiunea raţionalistă şi etică — aruncate de presa oficială a vremii drept cele mai infamante acuze —sînt abordate frontal, urmărite în succesiunea a trei generaţii de critici pînă în focul polemic al momentului şi restituite climatului spiritual al vremii, obsedat de apărarea valorilor şi a libertăţii profesionale".

Or, spiritul neliniştit şi constructor prin excelenţă al lui Călinescu nu putea, prin însăşi situarea sa în centrul problemelor literare şi estetice, să se dezvolte pe linia unor înrudiri unilaterale. Punerea sa în relaţie şi cu N. Iorga („subiectivism romantic" şi „viziune integratoare") nu înseamnă (cum crede exegeta) abdicare de la raţionalismul disociativ lovinescian; atunci vom ajunge din nou la concluzia că mai importantă este manifestarea originală şi deplină a spiritului nealterat. Totuşi aici raportul de „vasalitate" se păstrează, însă faţă de altcineva: faţă de Iorga, pe baza reacţiei antipozitiviste comune. Dat fiind faptul că simpatiile spirituale ale lui Iorga — istoria creatoare, interpretativă, elogiul naturii artistice a istoricului — îl preced pe Călinescu, acesta ar fi trecut obligatoriu prin „filtrul înaintaşului său". De ce ar fi avut nevoie Călinescu de acest „filtru", dacă atitudinea care apare şi la Xenopol, este de notorietate europeană încă de la sfîr-

Scanned with OKEN Scanner

șitul secolului al XIX-lea? Trebuia să-i fie tradusă „europenistului" Călinescu printr-un intermediar autohton de altă formație și gust? După atîta școală și lectură intensă, alertul spirit călinescian ar fi agonizat indecis și dezinformat dacă nu ar fi „preluat" ceea ce avea, de fapt, înăuntru, ca un dat temperamental originar? Este vorba, mai degrabă, despre existența și persistența unor tipare primordiale, „programate" de date lăuntrice determinate.

Fiind atît de „legată" de antecesori și de epocă, personalitatea criticului poate da o idee și despre unitatea de spirit a celor care au marcat, în diferite momente, cultura noastră; conexiunile de climat semnalizează unitatea de fond a unei culturi.

A fixa capacitatea inventivă a istoricului literar Călinescu (Rășinarii lui Goga, casa din strada Cîmpineanu, matricea geografică a lui Creangă — „pagini de mare literatură") ni se pare extrem de puțin semnificativ, chiar dacă aceste oaze „de mare literatură" sînt puse pe seama capriciului („De-a lungul acestui permanent fir epic, inventatorul *Istoriei* se oprește după poftă acolo unde îi place, adulmecă și gustă ceea ce îi stîrnește senzoriul, trece razant peste ceea ce nu-l inspiră, *atras de sentimentul ideilor, dar nu de idei*" (subl. n.). La atît se reduce valoarea marii *Istorii* din 1941? Nefiind „atras [. . .] de idei", Călinescu nu putea să spună lucruri durabile: „elemente-cheie despre Maiorescu sau Iorga" — dă autoarea două păreri — sînt „rezumate la cîteva rînduri" sau „trecute cu totul sub tăcere". Și modul rizibil de prezentare nu se consumă: „amănunte biografice anodine ridicate la rangul de eveniment", „supoziții senzaționale", „cleveteală subțire", „insinuante descripții de comportament", „zonă golită de orice solemnitate și invadată de maliție" (*Istoria . . .* desigur!), „impenetrabilitatea desăvîrșită", „își ia pur și simplu de gît personajele", „obnubilare și anistorism", „*Istoria* călinesciană operează cu valori stabilite de alții", „descripție aglutinantă" etc.

Să acceptăm că, la criticul-artist, geniul „se află în demonia deformantă ridicată la gradul de mare artă". Dar acest succes literar al originalității viciază adevărul fundamental despre realitatea-nedeformată a scriitorilor, sau îi dă acesteia o pregnanță memorabilă? Istoricul literar trebuie să fie un

arhivist mohorît? O istorie a literaturii nu poate lua forma unei istorii literaturizate? A interzice o metodă nu trebuie să devină un proces în metodologia unei discipline. Fascinația artistică a scrisului călinescian nu se bazează pe radicalism negator. Orice lectură a scrierilor sale arată exact contrariul. Or, tocmai aici introduce Ileana Vrancea o surpriză dezagreabilă: rupe total „libertatea de spirit" și „grandoarea viziunii" de adevărul conținutului, pe care îl apreciază *personal*, și-atunci nu-i mai rămîne lui G. Călinescu decît eroarea totală, acțiunea lui „nu este de cele mai multe ori deloc flatantă și nici măcar în marginile adevărului". Așa se poate demonstra orice, chiar că G. Călinescu ar fi fost un izolaționist fanatic, pontif al propriei opere, un sadic al disprețului, un Ioanide „concentrat exclusiv în construcția monumentului peren și străin de militantismul cotidian al criticii curente".

Ileana Vrancea scrie, deși nu-i servește cauza: „în critică nu există delict de opinie". Aici, într-un punct important al ei, discuția s-ar putea încheia. Lovinescu însuși, la care se referă atît de des și părtinitor autoarea, a ilustrat exemplar cultul libertății de opinie. Cu toate acestea, Ileana Vrancea îl scoate pe Călinescu din cîmpul literaturii, nu-i acceptă nici „oponenți", nici „parteneri", rupt de orice „relație firească de complementaritate" cu critica și instalat în autoritatea literară printr-o fraudă conjuncturală: „în condițiile difuzării predominante a unor teze proletcultiste", *Istoria* sa (deși nereeditată) a rămas „unica punte de contact dintre generațiile tinere și istoria literaturii naționale". Dar dacă o lucrare nereeditată și apărută într-un tiraj aproape confidențial a făcut această epocală legătură, de ce nu o puteau face și scrierile lui Ibrăileanu, Lovinescu, Iorga, Ralea sau Tudor Vianu? Iată, însă că trebuie să avem un Călinescu rezultat prin ricoșeu dintr-o perioadă dogmatică, o creație genială inversă, a unui timp nefertil, beneficiarul de excepție al tăvălugului nihilst.

În privința „preocupării de adevăr" (— terenul istoriei), Călinescu este pus sub vina mărturiilor false: el acreditează „informația fantezistă asupra opiniilor preopinentului", iar sub această penalizare totală a onestității sînt așezate polemicile sale *ka obiect și la principiu* cu Lovinescu, dispute între doi coloși care se simt mai apropiați decît ar crede cititorii de foiletoane, cu firi vulcanice (*Memoriile* nu sînt o do-

vadă peremptorie în acest sens?), fără ca polemica să fi afectat seninătatea preopinenţilor, fiind vorba de două valori impuse şi recunoscute. Faţă de Lovinescu, atitudinea de fond a lui Călinescu stă nu în licenţios-spumoasele articole din *Viaţa românească* (1937), ci în capitolul respectiv din *Istorie* (care „impune un aer de obiectivitate şi de incontestabilă rigoare" — recunoaşte chiar Ileana Vrancea), faţă de care celelalte pot fi luate în culoarea epocii (maliţioase, e adevărat, chiar cu simultaneităţi maligne). (Dar Ileana Vrancea ţine şi aici să protejeze, cu întîrziere, pe Lovinescu — ca şi cum acesta ar fi avut nevoie de aşa ceva! — şi să-l mustre, tot aşa de lipsit de sens, pe Călinescu, pe motiv că este alături de obiect, probabil pentru că nu a folosit superlativele pe care i le sugerează post mortem.)

Cît priveşte atitudinea faţă de Iorga, îi reproşează — într-o notă de subsol — că „nu a ales calea polemicii directe". Dar dacă ar fi ales-o, i-ar fi reproşat aceasta? De ce nu vede autoarea caracterul defăimător şi jignitor al filipicelor lui Iorga împotriva lui Călinescu? Ileana Vrancea întocmeşte un fişier pernicios cu cei care nu-i cad în spijin şi, firească, îi tratează de miopie în descifrarea literelor române. Aşa şi cei care au apreciat cuvintele de recunoaştere „unică" a lui Iorga, din marea *Istorie* literară călinesciană.

Exegeta generalizează şi atribuie un caracter excesiv exprimărilor de atitudine făcute de G. Călinescu. Cui serveşte excluderea acestuia de la minimele principii ale onestităţii intelectuale? Adevărului? Dar care adevăr este mai mare decît *valoarea reală* a acestui pilon şi ferment de cultură? Evident că, dacă am aplica această optică oricui a polemizat cu G. Călinescu, fiecare ar trebui incriminat de patimă şi îngroşarea glasului. Atunci îi vom exclude şi pe ei? Şi cu ce vom rămîne?

Cu aceeaşi nedumerire citim despre „neadevărul informaţiei", „eliminări de opere fundamentale", peisajul „sărăcit, uscat şi văduvit de stejari" din *Istoria* de la 1941, al cărei autor era „excedat de hăţişul sofismelor", „alături de obiectul discuţiei". Ileana Vrancea se situează — din contră, dar şi din păcate — exact în miezul „obiectului" ei: demolarea unui mare spirit al literaturii noastre.

Cu insinuări spre oportunism fanariot sînt prezentate şi acţiunile publice-publicistice ale lui Călinescu din anii de

după 1944, cînd aborda „cu iniţiativă şi operativitate problemele cele mai noi puse atunci în faţa societăţii româneşti", îmbrăţişînd, „printre primii", puncte de vedere „noi, uneori vulnerabile", fiind în primele rînduri într-o „activitate civică unanim apreciată de la bun început, de către factorii de decizie ai epocii". Ce este rău că G. Călinescu a înţeles „rapid, printre primii", „esenţa acestor condiţii" şi că, în consecinţă, a desfăşurat — în acei ani — o „frenetică activitate gazetărească"? A făcut foarte bine şi pentru faptul că, în acei ani de transformări şi căutări, de erori inerente, spiritul său dădea exemplul autoritar al unei adeziuni lucide, nu viscerale şi haotice, nu false şi cîrcotaşe. Ar fi fost mai spre cinstea lui dacă ar fi întors spatele realităţii şi ar fi cultivat roşii în curtea casei?

Autoarea face (încearcă să facă) din Călinescu un Jago al criticii, manevrant abil al propriilor interese, fără scrupule, exploatînd contabiliceşte atît adeziunea sa „rapidă", cît şi trecerea din cele lumeşti a lui Iorga şi Lovinescu. Dar cu ce argumente? Că dădea, la curs, amănunte picante din viaţa lui Maiorescu, iar la Academie îşi amintea că Lovinescu „adora statuetele de Tanagra" şi „detesta temperamental statuaria grandioasă". Acestea sînt — e clar — „argumente" de culoare ale spiritului său, modul retoric al detaliului, cu o maliţie portretistică benignă, absolvitoare. A fost şi el, desigur, tributar, într-o oarecare măsură, acelei încă nestabilizate epoci, în vălmăşagul căreia nu a ezitat, totuşi, să intre cu o lumină, a făcut şi el compromisuri şi a dovedit opacităţi, a simplificat şi a manifestat exaltări sentimentale, dar acestea, acum, ar trebui rostite sub o critică senină, înţeleaptă, exactă, nici rostogolită pe argumente minore, nici acră de tot, ca în formulări ironic-defăimătoare de tipul: „publicistul ardent pentru marile prefaceri sociale şi politice", „marele învăţat care avea să fie ales în primăvara acelui an membru al Academiei Române" (coincidenţa, de!) etc. A pune în seama lui Călinescu erorile în spirit ale unei epoci şi a-i declasa onestitatea intelectuală înseamnă — totuşi — prea mult.

Să revenim la întrebarea: în concepţia ei polemică, reprezintă cartea Ilenei Vrancea o apariţie utilă? Luînd lucrurile strict formal, ca un caz de frondă într-un domeniu în care nu se declară „delictul de opinie", cartea poate trezi interes şi suscita reevaluări personale, poate aţîţa curiozitatea,

Scanned with OKEN Scanner

mai ales spre latura anecdotică a istoriei literare, căci a fost construită pe autoritatea culiselor şi cu argumente de plan secund. Dar are un mare neajuns, de fond: manevrînd abil argumente perseverent alese, exagerînd ceea ce nu are importanţă dăinuitoare, corijînd optica insubordonabilă a criticului, într-un stil de rechizitoriu, autoritar şi demascator, urmărind diabolic persoana lui Călinescu în cutele cele mai mărunte ale vieţii lui, cartea poate semăna confuzie (dacă nu cumva asta şi urmăreşte), poate, deruta cititorul care *crede* în litera scrisă. Şi aceştia formează, la noi, covîrşitoarea majoritate. Atunci: *cui prodest?*

Ne mîndrim, pe bună dreptate, că sentimentul culturii, întemeiat pe conştiinţa valorii şi pe atitudinea demnă, a devenit una dintre normele etice ale vieţii sociale. Aceasta înseamnă: cultul vechimii culturale, asimilarea istoriei cu sentimente obiective şi drepte, înţelegerea trecutului nu numai ca trecut, ci şi ca prezent, ca o *realitate* a spiritualităţii contemporane, perpetuarea conştiinţei valorilor şi lucrarea pedagogică de a le transmite nealterat noilor generaţii, înţelegerea *în spirit* a operei înaintaşilor şi prelungirea sugestiilor lor celor mai fertile. Unele devieri de optică nu schimbă esenţa acestei atitudini responsabile; asupra celei căreia am insistat, spectrul aberanţei stă cu atît mai vizibil cu cît Călinescu se bucură de cea mai bună stimă în critica literară, iar aniversarea, la finele anului trecut, a Centenarului Lovinescu s-a transformat într-o demonstraţie a atitudinii afirmative în reevaluarea moştenirii culturale.

Scanned with OKEN Scanner

DISCERNĂMÎNTUL CUNOAŞTERII SAU POZITIVAREA ESTETICULUI PRIN CĂLĂTORII

NICOLAE MILESCU, PRIMUL CĂLĂTOR-LITERAT

În timpul îndelungatului şi neliniştitului popas la Pekin al spătarului Milescu, sol al ţarului Alexei Mihailovici la curtea marelui bogdihan, unul dintre rangurile superioare ale ierarhiei chineze, cel de *alihahava*, rang acordat personal de bogdihan şi care avea în competenţă Departamentul astrologic sau al matematicienilor, era ocupat de Verbiest, succesorul lui Adam Schall, succesor — la rîndul său — al lui Matteo Ricci, primul iezuit din această ilustră galerie. Verbiest trimite, prin Milescu, o scrisoare la Moscova, în care îşi compară soarta cu cea a lui Ovidiu şi îşi oferă serviciile de tălmaci din mai multe limbi. În textul trimis, laudă originalitatea comportării spătarului, datorită căreia a obţinut primirea scrisorii de răspuns şi a darurilor după un ceremonial nou, care — după complicatele prevederi ale politeţei timpului — i se părea mai potrivit cu înalta reprezentanţă a solului. Un pasaj din aceeaşi scrisoare se referă la dorinţa hanului de a i se zugrăvi un portret în culori al ambasadorului, ca mijloc consolator pentru imposibilitatea de a vedea la Pekin pe majestatea sa rusă. Succedaneul portretistic era caracteristic pentru mentalitatea compensativă a timpului, silită să găsească mijloacele unei similarităţi simbolice pentru imposibilitatea obiectivă a satisfacerii dorinţelor de cunoaştere. Aceasta este şi raţiunea jurnalului scris de Milescu, menit să convingă prin exactitatea şi culoarea descrierii, impo-

Scanned with OKEN Scanner

sibilă fiind — în limitele civilizaţiei vremii — o a doua experienţă, de verificare, după cum imposibilă era şi o călătorie, de cîţiva ani, a ţarului, spre a lua contact direct şi edificator cu marele şi prea puţin cunoscutul său vecin din răsărit.

Peregrinările spătarului încep după mazilirea lui Grigore Ghica, al cărui agent diplomatic pe lîngă Poartă fusese. Din obligaţie, călătoria avea să devină, pentru Milescu, o vocaţie, întreţinută şi de concursul împrejurărilor. Patriarhul Dositei al Ierusalimului îl face ambasadorul intereselor sale culturale şi politice la curtea ţarului Alexei; acesta, apoi, îl trimite în China, în componenţa unei ambasade ce avea ca scop studiul direct al posibilităţilor de extindere extrem-orientală a relaţiilor externe ruseşti şi edificarea unei viziuni esenţiale şi generale a contactelor diplomatice posibile.

Tipologic, spătarul aparţinea firilor iscoditoare şi tenace. Asemenea marilor oameni de cultură de la începuturile literaturii noastre, Neagoe Basarab, Miron Costin, Dimitrie Cantemir, Milescu era o personalitate armonioasă, ce dădea o impresie calmă şi cuprinzătoare despre bazele culturii sale. Stabilitatea izvoarelor imprima o siguranţă caracteristică. Ei nu compromit idealuri, cum se mai întîmplă în rîvna agitată impusă de epoca modernă. Dacă la aceştia din urmă elanul se consumă adesea în drama regăsirii, la cei dintîi elanul se confundă cu seninătatea regăsirii.

Nicolae Milescu a fost cel dintîi literat-călător de anvergură de la noi, primul nostru enciclopedist al spaţiului, un „voyageur“ ce aparţine, pe spaţii largi, culturii secolului al XVII-lea, unul dintre vestiţii peregrini ai veacului. El deschide drum, la noi, memorialului literar de călătorie, conceput în consonanţă cu avizarea sa generală asupra domeniilor de bază ale spiritului şi cu sensibilitatea evocatoare. Tendinţa sa este, chiar la solicitări mai mici, cuprinzătoare, pe baza observaţiilor directe şi ghidat de ideea că înţelegerea civilizaţiei trece prin înţelegerea specificului vieţii. Faima lui europeană are şi o extracţie recuperativă, edificînd adevărul deformat de informaţia lacunară ori fabuloasă, dispusă la succedanee ficţionaliste. Dar reprezintă, totodată, un moment de reală energie în dezvoltarea erudiţiei moldovene, a limbii şi stilului literar. Nu rămîne doar un teoretician religios de factură slavonă, ci un cărturar cu vederi largi, bazat

pe studiul limbilor și culturilor antice, esențial umaniste, și cercetarea obiectivelor etnogeografice. Sensibil la nou, refuză să rămînă doar un agent al elenismului politic la curtea țarului și devine consilier de inspirație occidentală, în formă latină. Efortul de traducere integrală a *Bibliei* în românește, încă pe cînd era la Poartă, a avut ca efect ridicarea limbajului pe o nouă treaptă de abstractizare, o lărgire a sensurilor lexicale, accentuarea spiritului de toleranță umanistă, preferat disputelor teologale dintre Occident și Orient, avînd, deci, o vocație larg asociativă, în care problemele sînt alăturate ca niște spațialități.

În însemnările sale coexistă două registre de informații: mențiuni prețioase despre aspectele geografice, istorice, sociale, etnografice, economice întîlnite în drum sau despre care are știri, și elemente subiective ale comentariului, aprecieri personale, în general pline de seriozitate și discernămînt, stilate de cele mai multe ori, patetice și sugestive din cînd în cînd. Raportează cu multă conștiinciozitate drumul parcurs, trădează un sentiment pozitiv, cartografic și complet al itinerarului. Menirea lui era de a da seama despre lucruri cunoscute puțin sau deformat, de a corija deci informația lacunară, prin exactitate și scrupul al detaliului. Dar întreprinderea misionară a spătarului a depășit rostul strict recuperator în ordinea cantității de informație. Există pasaje de o unitate originală în corpul textului cartografic, de inspirație autonomă, atestînd adîncimi de sensibilitate în sufletul observatorului. Sînt pasaje în care imparțialitatea face loc reacțiilor afective, sugestiilor sensibile ce înnobilează voluntarismul călătoriei.

La o descriere amănunțită a debitului, afluenților și reliefului prin care străbate „vestitul și mărețul rîu Ob", observă astfel un afluent impuber: „Rîul Ket pare trist, pentru că e lipsit de pajiști și cîmpii, iar pe maluri nu poți vedea nimic altceva decît păduri de nepătruns, mlaștini și lacuri care îi înnegreau apele". În pasaje de virtuozitate descriptivă, anticipează tehnica cinematografică, nu numai în egala și succesiva cuprindere a detaliului, ci și în capacitatea unificatoare a perspectivei, nu numai în desfășurarea impresiilor, ci și în obiectivitatea caracterizărilor, în ritmul alert, de articulație orală, al expunerii edificatoare („Coperișurile se sprijină pe coloane mari de lemn, colorate și aurite. Paravanele sînt de

asemenea zugrăvite în felurite culori şi suflate cu aur. De la primele porţi şi pînă la ultima pe care am pomenit-o este o depărtare de trei sute de sajeni. Dincolo de porţi se deschide o curte largă prin mijlocul căreia curge un rîu pe care l-am trecut peste un pod. În faţa celor trei punţi se văd trei poduri de marmură. Podurile cu legături din fier au o lucrătură minunată, ciudată şi parmaclîcurile cioplite în marmură albă. Am mai văzut încă două poduri asemănătoare, cîte unul de fiecare punte. Malurile rîului sînt întărite cu piatră albă necioplită şi-n apropiere se ridică un stîlp de marmură albă, înalt de un sajen şi jumătate, pe care se află un ceas de soare tot din marmură, făcută de răposatul iezuit Adam Schali. Dincolo de rîu am ajuns la alte porţi. Pe laturile curţii pătrate se găsesc două foişoare mai mici decît cele de deasupra porţilor, dar asemănătoare. Şi pretutindeni avînd porţi care dau în grădini cu pomi înalţi").

Spătarul ştie să transmită impresia de vastitate şi copleşitor, creează aperceptia imensităţilor, învingînd neîncrederea prin abilitatea dilataţiilor treptate; impresia de superlativ ţine de obiectiv sau o conduce spre familiar prin stilul comunicativ; codrul Hercinian „se prelungeşte de-a lungul ţărmului oceanului pînă-n ţinuturile Germaniei şi Franţei şi mai departe, de fapt aproape de jur împrejurul lumii. Pe drept cuvînt este socotită cea mai însemnată pădure de pe pămînt şi despre ea vorbesc toţi geografii — dar nicăieri nu e atît de adîncă şi întinsă ca în Siberia". Milescu se dovedeşte un virtuoz al stilisticii superlativului, disponibil de a-l transmite prin sinonime, perifrază, adjectivare sau adverbiere, ca în caracterizarea Samurului: „Samurul este un animal minunat şi puios. El nu se află nicăieri altundeva pe pămînt în afară de Siberia de nord. Cei mai frumoşi trăiesc mai cu seamă lîngă mare şi în lacurile reci [. . .] Este animalul numit de vechii greci şi de romani *lîna de aur*, pe care argonauţii au căutat-o înaintînd în sus pe rîuri, după ce au trecut Marea Euxină, aşa cum ne spun istoricii".

Milescu este nu o dată un scriitor atractiv prin insinuarea stilului descriptiv funcţional în asumarea efectivă a experienţei de călătorie. Cu o simplitate comunicativă, în fidelitatea expresivă a conciziei clasice, reuşeşte să confere detaliului aptitudini de sinteză. Într-un portret: „Gantimur este cel mai vrednic dintre toţi tunguşii tributari măriei sale. Este un om

deosebit de viteaz, un uriaș; are nouă neveste și mai mult de treizeci de copii și toți, în afară de fete, poartă arme".

Interesant că la un călător atît de meticulos întreprinzător și practic, stările sufletești nu se scufundă sub o pojghiță utilitaristă. El evită excesul static al descrierilor, inventarierea abundentă a decorului, creează impresia de mișcare prin dinamismul scriiturii, al cărei registru se îmbogățește pe măsura pregnanței ineditului. Mișcarea este comunicată printr-o mediere teatrală, într-o succesiune de scene vii, trăite, cu protagoniști reali, exacți și individualizați în mișcări și caracter, reuniți într-o galerie ce vrea să arate că, în condiții anume, scena lumii este teatrul. Un adevărat poem dramatic, cu subtile implanturi psihologice, îl constituie descrierea ședерii la curtea hanului chinez, în perspectiva nesigură și schimbătoare a primirii ambasadei la împărat, timp de asidue preparative pentru ceremoniale avantajoase și de eforturi demonstrative, pentru a ieși cu fața curată din asaltul confruntărilor delicate.

O reală înzestrare narativă dovedește, din nou, în textul epistolelor către țar, care, dorind să fie mai veridice și mai convingătoare, înglobau detaliul în suita narativă a originalității faptelor. Textul acestor scrisori este lung fără a fi prolix, se încarcă de savoarea înfățișării lucrurilor noi (avantajul „tematic" al literaturii de călătorie). Textul propriu-zis al memorialului avea ca primă obligație inventarierea și descrierea exactă, cel al scrisorilor își adaugă speranța de a fi convingător. Se citește, spre exemplu, cu interes amuzant relatarea epistolară a întîlnirii solului cu mandarinul trimis să descoase misiunea ambasadei, „discuția" lor prin trimiși, deși erau vecini, numai pentru a stabili circumstanțele protocolare ale viitoarei întîlniri. Milescu știe să fie ironic prin neutralitatea înfățișării preparativelor succesive. În continuare, relatarea discuției (de tipică onctuozitate asiatică), la modul indirect liber, constituie un microroman psihologic, cu secvențe caracterologice memorabile. Subtilitatea argumentelor tonifică interesul lecturii, în care se reflectă captivant alternanța tatonărilor, replicile preventive, lejeritatea politicoasă a formulărilor. În lungi evocări epistolare, Nicolae Milescu recreează cu fidelitate atmosfera și împrejurările, mînuiește dezinvolt și cu largă cuprindere stilul indirect liber, ceea ce înseamnă, în ordine istorico-lite-

Scanned with OKEN Scanner

rară, trecerea de la narativul obiectiv al primei noastre literaturi istorice, spre narativul introspectiv. Se inaugurează, astfel, naraţiunea psihologică, aici atingînd, în locuri de concentrare a evocării, tensiuni dramatice.

Ca toţi călătorii scriitori români, spătarul are nostalgia locurilor de origine, simte irepresibil, deşi subiacent şi discret, chemarea trăirilor şi experienţelor dintîi. Într-o scrisoare expediată la Moscova, scrie, la un moment dat: „Stăpîne, minunatul ţinut Enisei mi-a amintit de Valahia, iar rîul Enisei, care este foarte mare şi frumos, m-a dus cu gîndul către Dunăre".

Nicolae Milescu Spătarul poate fi considerat adevăratul întemeietor al lungii călătorii literare româneşti; deşi avea obligaţia de a respecta exactitatea informaţiei, şi-a asumat-o şi pe cea a reliefului literar, prin care firea sa artistică înnobila asceza raportului.

GALA GALACTION ŞI OBSESIA DRUMULUI

„Anahoret intelectual", cum s-a numit el însuşi, Gala Galaction călătoreşte şi îşi notează reflecţiile cu sentimentul unei înalte îndatoriri, aceea de a instrui despre realităţi purtînd o anume semnificaţie umană, democratică şi progresistă. La aceleaşi imbolduri, atras mai ales de o geografie spirituală, pelerinul Galaction pune în evidenţă însăşi psihologia sa de creaţie, găsind, astfel, un nou mod de a şi-o analiza, chiar dacă uneori răspunsul se află tocmai în lirismul întrebărilor, precum neliniştile în himerele care îl însoţesc. În multe locuri, dezvoltă un gust aparte pentru trecut, pentru vechime, în consonanţă cu situarea în fabulos şi în înţelesuri acoperite cu aripa protectoare a poeziei. Chiar cînd pare a fi în posesia unei informaţii pozitive, preferă acordul cu sine, într-o lume care i se relevă pe parcurs sub forma unui patos al relicvelor.

Raportarea memorialului de călătorie la beletristica scriitorului se poate urmări nu numai la nivelul concepţiei de

creație, ci și la cel al motivului spațialității, o permanență a operei sale. Scrierile de călătorie dau contur autonom atracției spațiului, acelui sentiment umanizant al realului care poate fi dedus din plăcerea de a descrie. Un loc important, în viziunea sa literară, îl are *situarea*, identificarea în circumstanțe. Această insistență particularizatoare se face în favoarea relevării general-umanului, prin mijlocirea autenticității și verosimilității.

Povestirea de o amară compasiune *Harpistul Dionis* (1896), clădită pe ideea atașamentului sufletesc la victimele derizoriului, începe cu o sugestie „topografică" a atmosferei apăsătoare: străzi goale, pustii, beznă deasă, felinare obosite, trotuare noroioase, vînt crunt, pe care cu greu le înfruntă, în drumul său, sărmanul soartei, Dionis.

În *Mînăstirea Cetățuia* (1913), fraza de început aparține unui peregrin experimentat în sugerarea dimensiunilor: „După ce ai lăsat în urmă gările Bîrnova și Ciurea și cobori spre Iași, șerpuind printre dealuri și printre vlăstărișuri, mi se pare că primul monument pe lîngă care treci cu trenul — primul val împietrit și ascuțit spre ceruri, din frumoasa revărsare a capitalei Moldovei — este mînăstirea Cetățuia. Am trecut de multe ori în jos și în sus pe lîngă Cetățuia, fără să am timp prielnic ca să cercetez în ce adîncuri ale istoriei și ale întîmplărilor Moldovei se înfig temeliile ei și care domn este fericitul și pururea pomenitul ei ctitor". Începutul scurtei povestiri rememorative *Narcișii* (1913) îl trădează, de asemenea, pe autorul vagant: „În ziua aceea urcam, călare, un deal de lîngă Dorna. Omătul se topise în bună parte și văile începeau să înverzească. Mai rămăseseră, din veșmîntul iernii, unele fîșii răzlețe, care scînteiau pe culmi îndepărtate, ori se topeau prin adăposturi. Eram singur și urcam în pasul calului printre siliști și printre brădet tînăr, sădit anume ca să arate drumul și hotarele vecinătăților. Drumul era rău, plin de viroage, și în fundul lor alerga sprinten firul dalbelor fuioare toarse de soarele lui martie". *Pe Jijia* (1915) debutează cu o scurtă descriere, de ilustrată, prinsă între sosirea autorului și plecarea trenului, între care se trezește melancolia drumului: „M-am uitat cu oarecare stinghereală la trenul care mă lăsase în această gară singuratică, cum se micșorează și îngroapă între dealurile încovoiate sub rumeneala serii. În aceeași parte în care pierise trenul, se vedea

o biserică albă şi, risipite în preajmă-i, cîteva acoperişuri. Acela era cătunul unde trebuia să mă duc".

Drumul lui Stoicea prin pădure, avînd de învins piedici şi mergînd într-o direcţie intuită, era un mijloc al iniţierii în mister şi vrajă, spre un topos fabulos, emanator de exaltări difuze, de nelinişti primordiale. Chemarea părea irepresibilă, totală: „Prin pădure nu erau poteci. Stoicea mergea *pe de-a-ntregul*" (s.n.) — *Moara lui Călifar* (1902). După cum avea să precizeze însuşi Gala Galaction într-o schiţă memorialistică (*Moara lui Călifar*, în *Drapelul*, 1945), „pădurea în care se rătăceşte Stoicea este pădurea primelor mele amintiri", ceea ce transpune pe un plan de spiritualitate nostalgică anecdotica de circulaţie balcanică. În schimb, dorinţa de întoarcere la rînduielile ştiute, ieşirea din coşmar, dorinţa de viaţă, de experienţe verificate prin real sînt sugerate printr-un spaţiu comprimat, de drum-vertij cu etape accelarate, inconştient, vital: „Şi ce a mai fost în urmă: cum a ieşit de acolo, cum s-a lăsat pe urloi, cum a ajuns în sat... Dumnezeu mai ştie, că Gheorghe ştie că s-a pomenit lîngă coşare, acasă" (*Gheorghe Cătălina*, 1904). Popa Tonea străbate, trecînd *De la noi, la Cladova*, o Dunăre agitată, frămîntată, cu neştiute capcane, zbuciumată şi ademenitoare, aşa cum sufletul său mergea să-şi închine cucernicia frumuseţii subjugătoare a sîrboaicei Bonivoje: „Popa Tonea binecuvîntă apele clocotitoare şi pe tovarăşi, şi barca porni la luptă. O bucată de vreme, valurile se dădură învinse şi Petar Duşan purtă cîrma cu bine. Preotul se ghemui pe bancă, între doi lopătari; şi, puţin atent la lupta cu Dunărea, privi mai vîrtos la lupta din el însuşi, cu atît mai mult cu cît această Dunăre, astăzi neagră şi monstruoasă, îi apărea în cadrul amintirii sub o înfăţişare de neuitată frumuseţe şi voie bună...". Adunarea negustorilor la tîrgul Rîurenilor dă o idee despre caracterul deosebit al reuniunii comerciale din acel an, dar nu numai pentru bogăţia tîrgului ca atare, ci şi în ordinea ficţională a miraculosului narat. Tîrgul este, în fabulosul folcloric, un *topos* al supranaturalului. Drumul negustorilor spre acel tîrg ieşit din comun este înfăţişat ca stînd sub semnul terifiantului imanent: „negustorii de dincoace şi de dincolo de Olt încărcaseră şi porniseră spre Rîureni sute de căruţe mari, trase de cîte şase pînă la zece cai. Toată luna lui august, pe drumurile volbuite, au trecut *boaltele* înalte şi încărcate pînă sub covil-

tir, slătineni ori piteșteni, cari ședeau tocmai sus deasupra mărfii și scoteau capul pe gura coviltirului, păreau niște pui de lighioană la gura acelor cuiburi din pereții malurilor prăpăstioase. Dar nu numai din orașele noastre, ci și de dincolo de hotar, de prin văgăunele ungurești și secuiești, s-a pornit negustorimea cea de aur iubitoare și îndrăzneață" (*În pădurea Cotoșmanei*, 1910).

Parcurgerea iterată, „în jos și în sus", a unui drum, cu un fel de neliniște ascunsă, căutătoare de înțelesuri și neajungînd la ele, ca o ambiție a aflării, vine să sugereze ambiguitatea explicațiilor ce vor urma. Pendularea nerăsplătită consună cu revelarea prin mister. Dar și predestinarea este o formă a acestei ambiguități, fiindcă rezolvarea tensiunii nu se conduce după datele obiective ale traseelor acumulative. Mură Lăutarul și domnița Oleana aveau să sfîrșească, îmbrățișați, în lichidul funerar al Oltului fiindcă patima iubirii era mai presus de putința înțelegerii, iar elementul natural își recheamă firea cea mai puternică. Pentru o înțelegere nepregătită — întrebări și neliniști. Iată începutul povestirii *Copca Rădvanului* (1910): „De ce să-i zică astfel — Copca Rădvanului — acestui sînișor pe care Oltul îl înecă în fiecare primăvară, iar șoseaua pare că l-a ocolit întotdeauna? Cînd a dat rădvanul pe aici și cînd a fost vreo copcă în pietrăria aceasta? Iată ce m-am întrebat de multe ori, și mai ales am întrebat pe alții, cînd veneam pe Olt în jos, cînd urcam înapoi pe lîngă Olt. Nimeni n-a știut să-mi dea răspuns. Deunăzi se sfărîmă pluta cu noi în dreptul Copcii Rădvanului și, după chiu și vai, am sprijinit cheresteaua, am tras buștenii în Copcă și ne-am întins la soare să ne uscăm". (Furat o clipă de mirajul liniștitor al identificării, autorul însuși întreabă „cotiturile Oltului, sînurile împovărate de pietriș și stîncile dărîmate — unde era *copca rădvanului* și unde tîrla lui Moș Oprea?", pentru ca tot el să-și răspundă: „în legendă, în basm, în neființă" — *Unde era tîrla lui Moș Oprea?*, în *Adevărul*, 1946.)

În povestirea de factură istorică *Lîngă apa Vodislavei* (1910), drumurile bejeniei, așa cum apar prezentate, semnifică o situație morală de evaziune, sentimentul acut al risipirii în spațiu, multitudinea posibilităților de a pune pe turci în situația „așteptării frustate": „Nu puteau toți să ia același drum, întîi fiindcă drumurile erau mai multe și al doilea

fiindcă locurile de scăpare erau aşişderea mai multe". În povestirea *La Vulturi!* (1912), iminenţa pericolului turcesc se traduce prin obstacolul unei cărări imposibile: „mai mult o scară de bolovani şi de rădăcini, decît o potecă".

Desigur, exemplele s-ar putea înmulţi, din alte povestiri, din romane, din amintiri, dar se vor integra demonstraţiei de fond că *drumul*, călătoria, deplasarea, mersul vizita, starea relaţională, ideea de distanţă şi înfrîngerea ei (dureroasă, cu vămi naturale, presupunînd sacrificii — ca în *La Vulturi!*) au o însemnătate aparte în scrisul lui Gala Galaction, ca un *semn* în figuraţia literară, care va cîştiga evidenţă autonomă în scrierile sale propriu-zis de călătorie, cînd observaţia autorului vagant se deschide spre exteriorul realităţii, pentru a-l interoga mai ales despre semnificaţiile morale pe care le poartă.

Zilele petrecute în Bucovina (1915, reluat în vol. *Chipuri şi popasuri*, 1968) este un fragment de jurnal care păstrează, nostalgic, „parfumul amintirii" din oraşul studenţiei autorului — Cernăuţi. Cele două specii înrudite în cadrul memorialisticii, jurnalul şi notele de drum, încă nu au distincţia necesară, pe care o vor cîştiga, în experienţa literară a autorului, ceva mai tîrziu. (În acelaşi volum se publică şi schiţa memorialistică *Corabia — debutul vilegiaturilor mele*, 1929, în care vizitarea localităţii dunărene este legată de febra debutului literar.)

La ţărmul mării (1916) nu are, nici ea, o deosebită valoare; lasă însă, uneori să se întrezărească scriitorul magiilor sufleteşti. Acesta răzbate, încă voalat, atunci cînd obiectivul în mic al aparatului de fotografiat îşi dilată pupila miraculoasă şi vede nu doar ariditatea falezelor, ci cuprinde înţelesuri de viaţă, cînd peisajul marin se umanizează. participă în felul lui la destinul oamenilor, la dimensiunile unei imensităţi pe care numai puterea dorului o poate concura („. . . tristeţea atîtor generaţii n-a schimbat nici marea, nici cerul, nici inflexibila soartă omenească. Astăzi, ca şi în ziua întîii coborîri a corăbierilor greci, marea e nepăsătoare şi de aceeaşi vîrstă. Cerul e tot atît de sus deasupra ei, tot atît de neajuns, iar inima omului e biruită de acelaşi dor de necunoscut, de aceleaşi visuri covîrşitoare şi ucigaşe").

Pe Bistriţa (1918) cîştigă o notă în plus de interiorizare, descrierii îi ia locul evocarea, imobilităţii obiective angajarea

în narativ. Personajul central, surprins în diverse ipostaze, supravegheat și ipostaziat, este *călătoria cu pluta pe Bistrița.* Aceasta se constituie ca un nucleu narativ „total": preparative, plecarea, drumul („alunecăm mereu devale"), însoțitorii, măiestria conducerii plutei, localitățile din drum. Se presimte un poem al apei, ca un fel de eșantion în primă elaborare a ceea ce va întreprinde Geo Bogza mai tîrziu.

În schimb, *Scrisori către Simforoza* (1930) devine o scriere interesantă, hibridă și caracteristică: se alcătuiește din confluența sensibilității observative a autorului cu experiența lui teologală, într-un spirit de toleranță umanitaristă și efuziune evlavioasă. Impulsul de a vizita locurile biblice i-a venit dintr-o fervoare a cunoașterii prin experiență directă. În fapt, călătorul ia note conștiincios, cu un ochi în afară, cu celălalt înăuntru. Pînă la Istambul, se precizează etapele călătoriei, de aici observația se obiectivează în manieră descriptiv-geografică, pînă la a surprinde micile evenimente ale tranzitului vamal. Din loc în loc — mici insule de delicatețe sugestivă („Cerul este mereu un cort de in și de cînepă, cu petice de hermină, care spînzură printre minarete"; „Deasupra catargelor, picură aur luna în creștere" etc. . .) Scriitorul fixează atent, conștiincios, impresia exactă a locurilor, nu intră în detalii, scrie cu o peniță nouă, pregătită pentru înregistrare. Scopul este de a comunica experiența privirii prin care se transmite o anume încărcătură sufletească. La fel, îl domină discret sentimentul poetic al priveliștelor autohtone, pentru care folosește o acuarelă de extracție indigenă: „O amintire din pămîntul Moldovei se adecvează întocmai acestui plai, sprijinit în fund de munții lui Samson: parcă ne-am găsi în județul Neamț. . . între dealul Boița și băile Bălțătești, pe șoseaua Tg. Neamț—Piatra Neamț".

Gala Galaction publică, în *Adevărul literar și artistic* (1931—1936), unele *Note din Italia*, schițe pentru un album al edificiilor celebre, trasate cu un calm neinhibat, firesc, aproape condescendent. Scrie despre Roma accentuînd verbele indicării: „iată", „disting", „identific", „se arată", „se descrie" și astfel călătorul se repliază după ce a încercat experiența spirituală a celor „trei mii de ani de istorie", pe care o lasă într-un fel de cochetă uitare. În circul lui Neron, simte febra istoriei, dar a anecdoticii acesteia dure, care conservă memoria pe reliefuri captivante. În continuare, peregrinul inte-

lectual introduce acel ton în plus al descrierii monumentelor prin care istoria se „actualizează" vizual, printr-o rînduială stabilă, ca o coincidenţă a sensului cu înfăţişarea.

În grădinile sf. Antonie (1942) inserează şi scurta evocare *La Sihla* — o descriere a drumului sălbatic pînă la schit. Autorul se lasă în voia impresiilor şi celebrează magnificenţa teluricului, a naturalului copleşitor, care aminteşte de Hogaş. Schitul însuşi pare un detaliu al inventarului geografic, un capriciu constructiv al geologicului, care îl şi protejează „sub un parapet de stînci cărunte". Dar capitolul de literatură propriu-zisă de călătorie, din acest volum, se intitulează *Mările din Miază-zi şi sfîntul munte*, care se poate citi în continuarea *Scrisorilor către Simforoza*. Paginile înfăţişează călătoria autorului, din anul 1933, în Peninsula Calcidică — „tridentul lui Neptun năpustit la ţărmul Mării Egee". Scrisul respiră acum o altă împlinire, într-o lumină de amiază a talentului, cu mai multă siguranţă a expresiei plastice, picturală şi evocatoare. În general, stăruie o notă de încredere, sentimentul victoriilor sufleteşti — „nu ştiu ce voie bună şi siguranţă" — sub semnul confirmat al „constelaţiilor progresiv biruitoare". Altruismul umanitarist şi expresiv îl îndeamnă spre imagini vaste, cu sensibilitate la corespondenţele cosmice („Dar tridentul calcidic se îneacă în noaptea albastră şi tot ce vedem însemnează numai nişte bariere negre şi colţuroase, semnalizate sus de stele şi jos de farurile clipitoare").

Aspectul descriptiv al observaţiei în contingent este predominant în notele de drum publicate în anul 1947, sub titlul *La Mangalia*, care se constituie, prin urmare, ca micromonografie concentrică, între obiective care îi reţin atenţia şi observaţii mai generale, prin mijlocirea unei călduri sufleteşti izbăvitoare pentru pauperitatea peisajului geografic şi urban. Compasiunea liricizată dă o vibraţie estompată derizoriului („Am trecut în partea cealaltă, spre fîntîna arhaică. Cineva, în urma noastră, a închis uşa geamiei şi a pornit spre noi. Era un turc bătrîn şi trenţăros. Dar trenţele lui nu erau tocmai şalvarii, zăbunul şi fesul centenar pe care îl purta, cît erau vechimea şi dărăpînarea nespusă din toată fiinţa lui. După faţă, acest om ar fi putut să aibă două sute de ani"). Cînd întîlneşte o arhaică moară de vînt, scriitorul întîrzie cu metodă spre a-i demonta mecanismul vetust şi a-i descrie tehnica originară. Lîngă aceste vestigii de o anumită demni-

tate, o moară, „de foc" îi devine „vulgară și antipatică", a cărei apariție numai o lege a „ingratitudinii universale" a făcut-o posibilă.

Ca și în prozele lui Voiculescu (și ca în însăși beletristica sa), misterul este, și aici, un mijloc de flatare a necunoscutului, de intensificare a impresiilor, pînă la aspectul unei enigmatici solicitante. Într-o peșteră dedalică ard — se spune, printr-o „întîmplare extraordinară" — două candele deasupra unei grămezi de galbeni. O vijelie pe mare înseamnă o făgăduință pentru cei care „pîndesc comorile ascunse în sînul ei" („Marea își aduce aminte și azi de Lysimach. Din comorile ei, scoate și aruncă, uneori, pe țărm, chipul și scriptura acestui rege, stăpîn, odinioară, peste Scythia Minor"). Textul devine, pe alocuri, un poem închinat mării. Scriitorul biruie, atunci, curiozitatea înregistratoare a călătorului, pe care o înlocuiește cu exaltarea generatoare de valori plastice, picturale, cu o afectivitate vizualizată printr-un fel de solemnitate a textului („Dacă te nimerești pe țărmul mării cînd ziua scade, stăi locului și adună cu nesaț comorile de safir, de ametistă și de opal pe cari seara zglobie le vîntură cu lopeți de aur. Cum vin spre tine — din adîncul din ce în ce mai violet, pe cărări tremurătoare și din clipă în clipă altfel înnodate și deznodate — sălbile rostogolite, hățișurile care se rup, aruncîndu-și diamantele și paftalele late, deschiotorate de sub sînii sirenelor! . . ."). În aceeași notă se derulează jurnalul călătoriei în sudul dobrogean, în care observațiile și meditațiile sînt prinse în haina colorată a imaginilor de atmosferă, ca elevație spirituală prin însușirile concretului.

Experiența intelectuală complexă a scriitorului căuta, în obiectivitatea *drumului*, o „direcție" a întrebărilor care îl nelinișteau: spiritualitate recurentă și moralitatea emoției.

SPIRIT ȘI SPAȚIU

Pentru un poet ca Octavian Goga, al cărui spațiu liric se cuprinde între nostalgia experiențelor trecătoare și patetismul revendicărilor colective, datele existențiale au o impor-

tanţă primordială. Consumul presupus de atitudinile sale lirice decise (de la „pasional" la „presional"), infuzînd vectori intensivi experienţelor de viaţă, transformîndu-le deci în experienţe de artă, arată capacitatea sa aparte de asimilare a reperelor existenţiale, cu alte cuvinte, puterea de a acoperi o largă desfăşurare de viaţă, de istorie trăită prin sine şi prin colectivitatea căreia îi aparţine. Este vorba de un spaţiu referenţial recunoscut ca necesitate a demersurilor sale poetice de a se sprijini în concret. Punctul din care acesta devine asumat se formează la intersecţia datelor social-istorice cu propria sa experienţă şi alcătuire lăuntrică, coincidenţă fericit întîmplată pentru o parte — cea mai valoroasă — a operei sale poetice, partea ei de început. Este perioada unei asumări deliberate şi libere a spaţialităţii, fiindcă descătuşarea spiritului avea nevoie de această derulare obiectuală (în sens estetic: evenimente, cazuri, situaţii) prin care se dovedea autenticitatea unei poezii intens tranzitive. Aşa se explică şi de ce semnul tutelar al acestei asimilări este simbioza spirit — spaţiu, adică spaţialitatea ca suport al experienţelor spirituale, şi tot aşa se explică puţinătatea cantitativă şi calitativă a recunoaşterii spaţialităţii în sine, sub forma proximă — cea a însemnărilor de călătorie; dar nu numai aici, ci şi în scrierile sale confensive.

Toposurile „spaţiului" său sînt: drumul în timp, mediul specific, localizări ilustrative, drumul (real, al sufletului pribeag), întoarcerea în trecut; apoi, în plan secund: zona analogiilor de identificare, reperele angajării concrete a artistului. După cum se vede, o vastă gamă de „cazuri" ale spaţialităţii plastice, la diferite coeficiente de metaforizare şi simbolizare, intrînd în compunerea unor relaţii suple, ingenioase ale realităţii cu vibrarea spiritului său.

1. *Pro domo*, textul de debut şi programatic al culegerii *Însemnările unui trecător. Crîmpeie din zbuciumările de la noi* (Arad, 1911), precizează poziţia autorului în alternativa angajării sau dezangajării artistului: contemplaţia abstractă, ruptă de preocupări concrete şi suficientă în perimetrul impresiilor de artă, o înţelegere teoretic („Mă întorc de la Luvru. De trei săptămîni sînt pelerinul acestui minunat sarcofag al gloriei omeneşti. Zi de zi îi urc treptele de marmură, rătăcesc pe coridoarele nesfîrşite, mă opresc dus pe gînduri la sicriul unui

rege asirian, îmi plec ochii tulburați de zîmbetul unui sfinx, ori mă pierd în jocul de lumini și umbre în care penelul lui Rembrandt a prins viață. Nicăieri nu simți, ca aici, răsuflețul veșniciei"), dar, în contextul frămîntărilor de acasă, i se pare o formă de abdicare, de condamnabilă indiferență, ca — parabola îi aparține — acel măgar care paște pe versantele Vezuviului fără să știe ce zbucium de lavă i se ascunde sub copite.

Tot de o „relație spațială" se folosește pentru a înfiera absurditatea îngrădirii libertății de gîndire. Anacronismul intoleranțelor politico-sociale este relevat prin invocarea figurii legendare a căpitanului Cook, presupus descins la poalele Carpaților, cu lămuritoare cuvinte: „stați băieți, eu am mai întîlnit undeva în pribegiile mele această intoleranță, care nu iartă, undeva tare departe, în orientul miraculos, la o cale bunicică de ecuator, în insulele polynesiace: decît acolo nu se cheamă «disciplină de partid», nici «solidaritate națională», acolo i-au dat un nume mai simplu și mai sugestiv, îi zice *tabu*". O comparație similară — cu un ac al compasului pe hartă, iar cu celălalt pe harta sa spirituală — pune în antiteză dezbinările de acasă cu necesitatea unui rost unificator, al cărui exemplu îl găsește în Scoția. Tihna ritualurilor scoțiene tradiționale, cu forță de coeziune, se observă — conform lecturii sugestive a poetului — în amploarea armoniei natură-om: „Pe geamul deschis pătrundea freamătul pădurii de stejari și luna își țesea razele în mușchiul pereților îmbătrîniți. Din bolta aprinsă se desprindeau fulgi albi de lumină și cădeau poleind parcanele ferestrelor gotice".

Primul impuls al proiecției pe orizontală sub forma nostalgiei după altceva (dar nu altundeva) a fost declanșat, în sufletul torturat al ardeleanului, dintr-o Transilvanie încă nerevenită la trupul complet al țării, de dorința cunoașterii României: „Stînd la Sibiu cu casa, am fost cu ochii peste munți. Din cînd în cînd m-am abătut cu lunile pe la Paris, Italia, Spania..." (cf. *Pagini noi*, București, 1967). Prin lentilele sufletului, „peste munți" observă organicitatea spațiului cu istoria, firescul cronologiei neîntrerupte. Pentru a da o imagine mai convingătoare despre drumul neamului nostru prin vreme și printre opreliști, publicistul de la *Țara noastră* simbolizează istoria în spațiu, creînd un fel de tablou în mișcare, așa cum admira și în pînzele lui Grigorescu: „Acest că-

lător fără noroc a fost veacuri de-a rîndul bietul nostru neam. Cufundat în întuneric, el a dibuit în toate părţile fără ţintă, poticnindu-se în piedicile şi cursele pe care nu le putea desluşi din negură. El mergea îndărătnic înainte, dar se lupta zadarnic cu potrivnicia nopţii. Ostenit de cale, rezemîndu-şi capul înfierbîntat în palmele trudite, dar cu destulă vlagă încă în trupul bine zidit — astfel l-a ajuns zorirea dimineţii..." (*O seamă de cuvinte*, Sibiu, Biblioteca poporală a „Asociaţiunii", 1908, nr. 31).

2. Sistemul spaţialităţii în poezie este ingenios diversificat, constituind o bogată reţea de culisare a ideilor poetice. Să le urmărim pe cele mai importante, ştiind — anticipăm concluzia — că parametrii ideologici sînt, în linii mari, aceiaşi.

Există un raport de determinare între justificarea ideii lirice de „drum" şi structura artistică a versului. Cînd parcurgerea distanţelor se justifică prin imperative naţional-sociale, perspectiva poetică a drumului este concentrată în tiparul strîns şi clar al versului plin, simplu, lucrat în geometria ideilor decisive(„În sclipirea dimineţii, care rumeneşte satul,/ Radu Roată pleacă-n lume cu scrisoarea la-mpăratul" — *De demult...*). Oltul, drumeţ fluid, îşi mînă devale cerbicia ca o veste falnică, atunci cînd oştile cotropitoare erau risipite („Iar tu, frăţîne, mare meşter,/Biruitor frîngeai zăgazul/Încovoindu-ţi îndărătnic/Măreţul tău grumaz de unde" — *Oltul*). În schimb, plecarea pricinuită de necaz în dragoste înseamnă doar îndepărtare, nu şi scop, ţintă ce trebuie atinsă. Spaţialitatea devine o evaziune abulică, în timp ce psihologia preia sarcini rezolutorii („Lui Ion crîşmarul / Nu-i mai ştiu de nume./Spun că peste muche/A plecat în lume: Cu căciula pe sprîncene, a plecat în lume..." — *Ion crîşmarul*). Vizita inopinată în sat a unui „înstrăinat", venit de aiurea şi purtînd grele nostalgii în suflet, este caracterizată, stilistic, printr-o aglomerare a verbelor mişcării, care dau şi o impresie de spaţiu deschis (insul fiind un dezrădăcinat), dar i de vacuum interior (capriciul brownian al mişcării, în variantă spirituală). Străinul „s-a ivit", „venea în hainele-i nemţeşti", „s-a oprit deodată-n pas", „s-a pornit încet la vale", „ne-a ajuns", „apoi a stat", „să vie-alăturea de noi", „cînd a plecat", „apoi s-a dus", „s-a pornit la drum pe grui" — o suită pre-

dicativă lăsînd impresia de mișcare resemnată, cu puternice proiecții lăuntrice.

Truda deșartă a *Cosașului* se cosmicizează prin suflul dogoritor al unui vînt uscat ca un călător fatidic („Călătorea de-atîta vreme / Bolnavul vînt, mergea departe, / Și semăna atîta jale/De-a lungul miriștilor moarte"). În altă parte, dar în același registru simbolic, vîntul — „pribeagul drumeț" — este invocat, printr-o ceremonie păgînă adresată zeului-soare atoatevăzător, să devină mesager planetar al obiditilor de-acasă („Trimite și vîntul, pribeagul drumeț,/El, crainicul bolții albastre,/Să ducă departe pe aripa lui/Cuvîntul strigărilor noastre" — *De la noi*). În asemenea condiții, moartea însăși nu mai înseamnă acea metafizică mioritică a cosmosului, ci este asimilată unei justiții în absurd: părăsirea rînduielilor nedrepte din țară și plecarea spre locuri de mai bine („Am venit să-ți spun o vorbă/Azi cînd pleci în țări mai bune,/Niculaie, Laie Chioru,/Cîntăreț din patru strune" — *La groapa lui Laie*). Elementele naturii participă la o spiritualizare complice, vîntul — iarăși acest „spațiu" ubicuu — devine un principiu al ieșirii din indiferență („Se duce iar vîntul, pribeagul drumeț,/Sfios fîlfîind din aripă,/Din doru-i aprins și în veci călător / O doină domol se-nfiripă" — *Dimineața*).

Cîntărețul „pătimirii noastre" își asumă rolul mesianic supunîndu-se unei operații de clarificare, „cărarea" căutată fiind de natura regăsirii destinului: „În drum mi se desfac prăpăstii,/Și-n negură se-mbracă zarea,/Eu în genunchi spre tine caut;/Părinte, — orînduie-mi cărarea!" — *Rugăciune*). Poezia înstrăinării ia, uneori, aspectul poeziei de front (este vorba de primul război mondial), în care încleștarea își sporește dezastrul uman pe fondul neîmplinirii visului de unire. Decorul îndepărtat al scenelor de luptă apare într-un fel de neutralitate pe care numai depărtarea de casă și apăsarea lăuntrică o explică. O mostră din *În bivuac, la Akerman:* „În largul zărilor senine / Lucește lacul solitar. / Și golul stepei ucraine/În depărtări peste hotar" — vol. *Din larg*). Se observă că îndepărtarea în spațiu se însoțește de diminuarea rolului formulelor imperative.

3.a. Motto-ul poeziei *Înviere* precizează viziunea spiritualizată în care poetul recunoaște rolul călătoriilor: regăsirea de sine, hrană a spiritului pentru nevoia de cunoaștere (și cunoaștere de sine): "... oriunde mergem suntem noi, fiindcă

toate călătoriile se isprăvesc în noi...“ (formulă mai potrivită spațialității lirice decît, cum vom vedea, însemnărilor sale propriu-zise de călătorie). *Fărămituri* (vol. *Pagini noi*) dă înțelesul moral pe care îl acordă călătoriei, asimilînd-o pribegiei, psihologiei apatride condiționată istoric. Mîhnirea pribeagului interzice pînă și efuziunea de surpriză a călătorului. Consemnarea are respirația scurtă, fiindcă ritmul de acasă a fost pierdut: „Carte de pribegie — carte de vorbe rupte din viforul unei tăceri — iar te-am luat cu mine... iar sîntem tovarăși... După o iarnă — cu aceleași goluri întretăiate de rîuri de lavă — iar bat largul Europei... și te duc cu mine... De-ar vorbi filele tale, mult s-ar plînge pe urma lor...“.

În vol. *Însemnările unui trecător* există un scurt text purtînd mențiunea expresă „Însemnări de călătorie“: *Tovarăși de drum*. Important este locul unde precizează morala călătorului (ardelean): „tovarășul“ său de drum este întreaga experiență a neamului din care se trage și pe care o poartă ca o fatalitate benefică: „Orice călător, fie cît de sărac, cînd pleacă la drum, își ia o brumă de merinde. Așa și sufletul. La plecare încarcă cît poate. Duce cu el de-acasă soare, zvon de pădure, duce joc de lumini și de umbre, duce oameni, glume, dureri, speranțe, simpatii, duce dragoste și ură. Cu cît e mai larg în încăperile lui, cu atît ia mai mulți din acești tovarăși credincioși care îi urmăresc toate drumurile“.

3.b. Poezia intitulată *Paris* (vol. *Din umbra zidurilor*) este construită pe o singură idee, trezită — prin reacție inversă — de metropola franceză: „haotica Parisului năvală“ îi ascute percepția lăuntrică („Simt inima pămîntului cum bate“), mai ales pe lungimea de undă a sentimentelor de-acasă („Și-n jur de mine urlă Babilonul,/ Eu mă visez în sat la noi, acasă“). „Călătoria“ constă, literar, într-o scurtă impresie a depărtărilor. Marele oraș îi pare rășinăreanului un loc al pierzaniei, amplificînd astfel semănătorismul la dimensiuni europene. Sub semnul unei „vaste neodihne“ pariziene, „pe uliți trece hohotind păcatul“, ceea ce-l izolează și mai mult pe străinul solitar, circumspect față de noua Gomoră (poezia *Notre Dame*).

Schițele de atmosferă, din voiajurile mondene (poeziile *Karlsbad*, *Marienbad*, din vol. *Din larg*) sînt doar consemnări convenționale, sumare, de manieră jurnalistică, fără adîncime și originalitate.

Scanned with OKEN Scanner

3.c. *Note din Spania, Italia, Elveția și Franța* (1913) reprezintă paginile de literatură propriu-zis de călătorie, deși Goga nu dezvoltă literar, după cum se obișnuiește, impresiile de voiaj. Pe acestea doar le consemnează în stil jurnalistic, în varianta unui *aide-memoire* al traseelor. „Notele" sînt însemnări grăbite, scurte, exacte, rezumative, scrise eliptic, într-o stilistică a suspensiei, de un impresionism insuficient exersat. Rațiunea notelor sumare ține de precauția artistului într-un gen neexersat: „Cine știe — poate e un sentiment exagerat de onestitate literară".

Cînd recurge la analogii, referințele conțin elemente ale orizontului său originar: „Țara Bascilor, frumoasă. Oameni harnici — au ceva cu mărginenii noștri"; „N-am văzut nicăieri — decît poate în Dobrogea noastră — stepe așa părăginite. Casele acoperite cu țigle rotunde — cam ca la Cernavodă — Medgidia". Cu ironie amară, observă: „Indolență latină — retorică — gesturi — individualism — lene orientală . . . — Spania".

Justițiarului social și practicianului politic i se trezesc îngrijorări previzionare: „Ți se pune întrebarea: oare de aceea s-a răstignit Crist ca să tragă leafă atîta putere de om gras? Cei mai mulți preoți sînt grași. Procesiunea: o nouă probă că Spania e distrusă de popi. Bietul popor cu fantezia lui meridională inundată de strălucirea argintului și de culoarea praporelor — cînd va face o revoluție? Are să vie. Gîndul îmi spune că e partid republican mare".

Impresiile se bazează pe tehnica sugestiei: orizontul este punctat prin cîteva elemente care sugerează structura întregului. Observațiile au — ele însele — un sunet de piatră, sec, într-o liniște incertă. Austeritatea urbanistică, un corespondent urban al peisajului litic, îi creează o sete lăuntrică pe care nu o poate trata decît cu paliativul reveriilor: „Vezi orașele fără absolut nici o verdeață. Îmi închipui că noaptea trebuie să aibă aspect de criptă. Luna . . . Reînvie «cabballeros» și senoritele din romanțe . . .". Nu are darul vizualității distributive și euforice, specifice „călătorului"; este chiar precaut și mefient („Aceeași șiretenie arabă — de-a salva totul prin mijloace optice").

Impresiile de artă dau ghidaje sumare, după formula unui *Baedeker* de uz muzeal: „Goya — tatăl impresionis-

mului. Grăbit în execuție. Simț pentru caricatură. Improvizator. Culori vii la început — mai tîrziu gri-negru. Neglijarea desenului. De-un verificat simț pentru etnografie"; „Murillo. Cam zaharisit — dulceag".

Memorialistul cade victimă incomprehensiunii sale din cauza inadecvării: „Am pribegit mult, dar n-am putut scrie impresii". Corespondențele lăuntrice, deși ar avea a se aplica la o lume de înrudire romanică, sînt rare și incipiente, nu i se par concludente lui însuși („Mă ridic și plec învins — cel mai sărac om de pe piața San Marco — un intrus"). Autohtonismul era, pentru Goga, un regim spiritual exclusivist. Dacă ar fi avut, după cum spune cînd caracterizează tîrgoveția bucureșteană (v. vol. *Precursorii*, București, Ed. „Cartea românească", 1930, cap. *Gh. Coșbuc*), „cîteva dispoziții de tranzacții cu împrejurările, lucru ar fi mers mai lesne" ...

GEORGE CĂLINESCU, „UN CĂLĂTOR CU FANTEZIE"

O fascinație tulburătoare, ca și opera sa critică și beletristică, degajă literatura de călătorie scrisă de G. Călinescu, nu prea extinsă ca suprafață, dar păstrînd în adîncime semne inconfundabile. Acestea pot fi concentrate în jurul a cîtorva opere, care conduc pe un traseu luminos la marele cărturar. Mai întîi, viziunea analogică amplă, dilatată la semnificația unor categorii, aducînd în atingere principii universale, de viață, cu un perfect joc al inteligenței unificatoare. Observînd medii umane și desfășurări geografice, Călinescu fixează situații semnificative apte de a trezi rezonanțe emotive puternice. Este un principiu declarat și respectat de el, explicator al esenței lirismului și al universului poeziei: „Sînt lirice acele stuații care descoperă analogii fundamentale între noi și procesul universal". Și scrierile sale de călătorie, pe un fond de participare lirică, conțin o observație intensă, sub o aparentă jovialitate spumoasă. Expurgarea de intelect în periplu scriitoricesc, pentru păstrarea doar a impresiilor fruste, i se pare tot atît de aberantă pe cît, în poezie, sterilitatea

de „conținut" duce în mod fatal la absurditate, „purificarea intenționată de conținut a poeziei este fără urmări estetice". Or, Călinescu voiaja sub semnul unui „conținut" impresionant, prin care își adîncea cu suplețe observația, știind și putînd să apeleze la argumente neașteptate pentru construcțiile spontane ale spiritului său alertat. Pe lîngă această caracteristică, trebuie imediat semnalată aproape incredibila sa capacitate de invenție stilistică; el însuși se declară „un călător cu fantezie", dar jocul imprevizibil al acestei fantezii se referă deopotrivă la mobilitatea observației în concret și la stimularea limbajului suculent, de un senzualism spiritualizat, colorat și analogic, metaforic și exact în același timp, gnomic și aluziv, emanînd o solicitare aproape inconfortabilă pentru lector, devoratoare a stereotipiilor de gîndire. Tot în tezaurul aforistic al teoreticianului găsim echivalat raportul nou stabilit de orice poezie, cu o „muzică de idei", fiindcă ideea poetică „este sinteza prin creație a unor elemente indiferente, sinteză care se recunoaște prin semnificația ei mereu deschisă". Or, aceste bucurii ale spiritului se întîlnesc, pe o idee de fond, cu seninătatea mozaicată a limbajului său relevant.

Cartea din 1949, *Kiev*, *Moscova*, *Leningrad*, îl descoperă în aceste ipostaze, mai atenuat. Cauza vine dintr-o oarecare contaminare de entuziasmul facil al vremii, așa cum i s-a întîmplat, uneori, și publicistului, fără ca din aceasta să se poată face o acuzație redutabilă, cum s-a încercat. Autorul și-a propus o experiență propagandistică într-un eseu presărat cu accente retorice. Respinge *ab initio* imaginile convenționale și, ca orice autentic om de cultură, discerne prin mobiluri subiective (nefiind străin de comentariile lui Asachi despre arhitectura rusească). Mentalitatea uniformizatoare a acelor ani nu i-a putut toci ascuțimea inventivă a observațiilor personale și alerta stilistică, delectabile, digresive. Memoria afectivă supraveghează alăturarea impresiilor: stepa rusească îi apare ca „o prelungire a pustei moldovene într-o cîmpie dezolantă, de dimensiuni incomensurabile". Observațiile merg de la psihologia colectivă la cultură, cu ecouri din viziunile morfologice spengleriene: „Din sentimentul de a nu izbuti să umple cu corpuri solide planul orizontal, se naște la individul din țara sovietică o dezolare solemnă și un sentiment de sublim

geologic". Hiperbola de cultură se suprapune peste spațiul imens, gustul enormității incitînd-i o retorică aprobatoare. Capacitatea scenelor teatrale rusești îi insuflă adeziuni spontane. Soluțiile livrești apar în cele mai neașteptate situații: la masă, cînd admiră panoramele, în observarea pulsului cotidian al vieții.

Farmecul textului stă, întîi, în asociaționismul de tip romantic pe care îl practică, cînd — spre exemplu — aseamănă Kremlinul cu un monument al Renașterii, metroul din Moscova îi apare ca „un sistem de bazilici", iar, la mausoleul lui Lenin, i se pare că „lustrul de cîteva tone din Kremlin se învîrtește asupra-mi, într-o explozie de lumini".

O erudiție vagantă printre cărți, de o căldură neostentativă, întîlnim în memorialul eseistic *Am fost în China nouă* (1955). Cartea este alcătuită din două părți: prima — un jurnal obiectiv de călătorie, în care verifică și caută confirmări pentru informația sinologică acumulată, a doua — trăirea directă a verosimilității acestei informații. Omul de cultură se supune la un examen de conștiință în contact cu fenomenul complex al spiritualității chineze. Un fel de înțelepciune în cunoaștere îi dezvăluie, treptat și metodic, pe măsura înaintării pe pămînt chinezesc, dimensiunile specifice ale acestui uriaș. Cînd se ridică la observații mai generale, savoarea formulărilor personale se fixează în memorie: „Chinezii sînt sentimentali, plini de candoarea prieteniei și totodată dotați cu capacitatea retenției căpătate printr-o plurimilenară educație [. . .] Veselia lor e decentă, delicată, ca obiectele de jad și de porțelan [. . .] Așa cum fluviile chineze curg solemne și încete, avînd chiar și la cataracte desfășurarea studiată, și precum stîncile colosale capătă de la grafică facilitează asemenea formulări memorabile. Prin acestea, călătorul descoperă unitatea de fond a grandiosului observat, fapt care îl și ferește de banalități sau de consemnarea derizoriului cu aerul că ar fi dezlegat mari enigme. Între scriitor și realitate se produce un permanent schimb de date, se stabilește o comunicare dincolo de aparențe, cînd metafora figurează esența, în virtutea unui limbaj al încrederii și purității. Spațiul imens stă sub ordinea legilor universale, zilor, deși spontană, e șlefuită și discretă". Intenția mononatură contururi de stînci imitate cu mîna, purtarea chine-

dar și a legilor de viață nouă, pe care călătorul de la 1955 le observă și după un tipic contrastant al vremii.

Mirajul extremului orient i-a solicitat curiozitatea intelectuală și într-o prețuire filosofică a geologicului, ferment al imaginației poetice. Acesta intră în rezonanță acută cu rafinamentul artelor chinezești, iar autorul, simțind comunicarea de dedesubt, se dedică realului cu prospețime și cordialitate. Disponibilitățile lui romantice de artist rafinat se inculcă în recepționarea specifică., hogașiană, a colosalului.

Dar G. Călinescu atrage atenția în special asupra înțelesurilor patriotice ale periplului autohton, în care „este de văzut grandiosul sau artisticul sublim". Din această perspectivă, admiră, „bisericile din Bucovina cu pictura lor pe dinafară, ca și cînd nava ar fi fost întoarsă pe dos", „superbul chiostro alb de la Horezu", Biserica Neagră, la care „uimește masivitatea unită cu zvelțețea", relicvele sepulcrale din catedrala de la Alba Iulia, care au o „măreție tombală", la Cisnădie „sfinții sînt puși să păzească slănina satului", la Cisnădioara află un „refugiu al nu știu cărui Euthanasius" (*Nasc și la noi monumente*, 1956, republicată în volumul la care ne referim, din 1964, *Cronicile optimistului*). Descrierile urbane beneficiază de hiperbola admiratvă a unui suflet chemat de uimirile tonice: la Cisnădie dă de o „privelişte măreață", Sighișoara este „teatrală și de un efect uimitor" etc. (*Orașe*, 1957).

Cronicile optimistului inserează și notații din cîteva „călătorii de studii" prin țară. Stilul este aici mai simplu, mai aproape de raportul obiectiv de lucru, cu pasaje de gazetărie onestă, consemnativă. Reperele drumului își dezvăluie, cu prioritate, identitatea culturală perpetuată în memorie cărturărească, încît „Călătoriile de studii" devin adevărate lec- acelaşi vin i se pare „spiritual", drept penaru care „închină ții de istorie și geografie culturală, cu desfățări subtile în descrierea frescelor și arhitecturii mănăstirești, în care regăsim cunoscuta sa vervă asociativă. Profesorul-călător gustă, la Cotnari, „vin trandafiriu", al cărui efect îi potențează butada personalității: „stimulează gîndurile culturale"; în altă ocazie, pentru pace". Peisajul autohton, în viziunea lui Călinescu, are marea calitate de a revela ideea de unitate națională, de identitate spirituală, recognoscibilă în multiformele lui înfățișări.

Scanned with OKEN Scanner

Călătorul Călinescu vine din nou pe urmele teoreticianului şi confirmă că „orice literatură mare, aşadar clasică, este o literatură de cunoaştere, iar cunoaşterea înseamnă reprezentare raţională a vieţii".

DRUMURILE SCRIITORULUI

Pentru ansamblul operei sadoveniene, drumurile constituie o ramificaţie de sensibilitate, bine marcată, fiind implicate, prin valorizare metaforică şi simbolică, lucrărilor de ficţiune, sau completînd cu un capitol aparte armonia operei. În acest fel, participă la unitatea organică a literaturii sale, la definirea spectacolului uman pe care îl înfăţişează, producînd o puternică sudură între spaţiu şi timp. Cuprinderea întregului ţinut românesc, observat în anănuntele provinciilor care îl compun, se reflectă în dimensiunea verticală a operei — înfăţişarea scenelor de istorie naţională din cele mai vechi timpuri, de la anii „ultimului Decheneu" din *Creanga de aur* şi pînă la istoria contemporană. Iubirea peisajului autohton şi emoţia în trăirea istoriei configurează pe deplin greutatea patriotică a scrierilor sadoveniene. Componentele emoţionale transpar direct, ca printr-o cutie protectoare de rezonanţă, prin naturaleţea scrisului, vibraţia caldă de lirism, mobilitatea oralităţii, spontaneitatea dialogului, fluenţa observaţiei reportericeşti. Literatura propriu-zisă de călătorie, parte mai restrînsă în ansamblul operei sale, înseamnă, la Sadoveanu, şi un mod mai direct de comunicare cu cititorul. Există, şi aici, un ritual al scrisului, o observaţie metodică; interogarea rostului lucrurilor vizează descifrarea şi explicarea miracolelor sau numai a originalităţilor lumii, cu o înţelepciune calmă şi prevăzătoare.

În latură descriptivă, linismul interiorizat remarcă şi străluminează tainele vieţii sub suprafaţa peisagistică încîntătoare. Obiceiuri, legende, întîmplări, scene, evocări dau o imagine mai densă despre viaţa naturii, decît încîntarea în faţa sublimităţii ei, de care Sadoveanu s-a îndepărtat cu tact valorizator. Meditaţia simbolizează, la el, o revenire a permanen-

țelor, o cuviință a dăinuirii. Totul se percepe viu, în mișcare, impresia de viață este deosebit de puternică, într-o viziune homerică, într-o odisee în spațiu și timp, dar fără pericolele subversiunii.

Argumentele călătoriei

Scopul peregrinărilor era, de la început, exercitarea instinctivă a unei percepții acute, aptă de performanțe subiective ale cunoașterii: i se încrustau în suflet „hieroglife durabile", în urma unui proces conștient — „ceteam deci viața din juru-mi ca un primitiv" (*Anii de ucenicie*). Spectacolul naturii este, pentru „primitiv", o rețea intensivă de *semne*, cu un șir nesfîrșit de revelații, ca o dulce beție a înțelegerii adevărurilor mari ale vieții.

Dorința de a cunoaște pulsul originar al vieții, în simbioza acesteia cu natura înconjurătoare, dorință ce poate fi înțeleasă și ca o derivație a programului poporanist predominant în epocă și tentant pentru scriitor, îl mînă spre o explorare complexă (v. *Priveliști dobrogene*, 1914), străbătînd și cunoscînd medii sociale specifice, istorii locale, tradiții și obiceiuri caracteristice conglomeratului etnic dobrogean, priveliști care îl încîntă nespus. Toate se topesc într-un flux narativ, în deprinderea prozatorului de a releva prin povestire trăirile sale intense, logodind în stil evocator căldura sufletească și discernămîntul observării.

Drumul devine un destin asumat. Kesonion Breb, în *Creanga de aur*, povățuit cu înțelepciune, parcurge, cu luciditate, drumul formării propriei personalități, prin cultivarea puterii de discernămînt și a tăriei morale. Drumul are o valoare de cunoaștere în sine: „Drumul acesta în blăni calde și la un ceas tîrziu de noapte prin singurătățile vasluiene îmi pare episodul cel mai de căpetenie și mai plăcut al vînătorii noastre. Sub bolta de cristal înalt pînă la stele, în aerul curat și rece, navigam spre un țărm necunoscut" (*Țara de dincolo de negură*). Străbătînd Moldova, abatele Paul de Marenne se inițiază în specificul naturii și obiceiurilor autohtone, de care se încîntă fără rezerve (*Zodia Cancerului*). Cunoașterea prin călătorie, angajament al destinului, se realizează și în *Hanul Ancuței*, hanul fiind, el însuși, un *topos* cumulativ de trasee semnificative. Istoria vie, concretă se în-

făptuiește printr-o mișcare dinamică, drumul fiind liantul necesar între colectivități și sprijinul în înfăptuirea hotărîrilor luate, cum se întîmplă în *Neamul Șoimăreștilor* și *Nicoară Potcoavă*. Argumentul moral al suitei de povestiri *Istorisiri de vînătoare* este necesitatea călătoriei ca experiență de cunoaștere directă, edificatoare, cînd, „lăsînd în raft cartea, vom merge cu piciorul cercetînd toate ca într-o călătorie de ispășire", pentru a simți „intrînd în noi dragostea acestui pămînt ca un suflet al strămoșilor". Edificarea sentimentului patriotic fructifică și sedimentează conștiința unicității splendorilor autohtone: „Dacă nu sînteți vînători și pescari, puneți mîna pe toiag și colindați moștenirea aceasta fără pereche", și-atunci, „cel care vede Delta înțelege singurătățile Africii, cel care urcă în Călimani ori pe Retezatu, ori pe Ceahlău a trecut în zona fără de prihană a altei lumi". Intrarea în natură este resimțită ca o terapeutică sub semn benefic, ocrotitor: „Te-ai apropiat de natura eternă, care te-a luat în stăpînirea ei și te ocrotește ca o mamă. Ceru-i curat, soarele strălucește și salcia, sub care stau, prietenoasă" (*Împărăția apelor*). Chemarea drumurilor, irezistibilă, este o promisiune pentru magnificența cu care se vor dezvălui ochiului „cotloanele înalte ale Frumoasei" (*Valea Frumoasei*), în care mîna nevăzută a văzduhului a fasonat fantezii împietrite. Aflarea drumului este condiția înțelegerii. Dar cunoașterea nu stă numai sub semnul miraculosului, ci devine, la tînărul acceptat în mica tovărășie a pescarilor de la *Nada Florilor*, o experiență de viață într-o direcție originală, neștiutoare de etapele programărilor convenționale.

Introducerea la capitolul *Excursie la mănăstiri* (*Istorisiri de vînătoare*) dezavuează tipul turistului cultural, *à l'americaine*, care în voiajuri, urmărește realizarea unei vitezerecord. Avînd apetitul răgazurilor de reculegere, scriitorul înfățișează, în schimb, pe îndelete, etapele drumului la mănăstiri și punctează patetic, imperativ: „Opriți-vă, oameni buni și patrioților, pentru numele lui Dumnezeu! Asta e apa Ozanei!". Capitolul întreg este un rețetar al bunelor oficii turistice pentru nevoia de idealitate a călătorului și pentru fortificarea sentimentelor lui celor mai nobile. Decalogul excursionistic se completează în capitolul *Bistrița și Ceahlăul:* „e bine să te integrezi peisajului și să te armonizezi în toate, ca să-ți cînte ființa de puterea acestui pămînt și să simți că

te adaugi neamului tău". Din acest contact frust, edificator, dus pînă la identificare, încărcătura sufletească a autorului se completează cu valori proaspete de cordialitate, încredere, optimism, echitate, simplitate.

Argumentul călătoriei se întemeiază pe morala înaltă a drumului.

Călătoria inițiatică

Sadoveanu resimțea puternic sentimentul revelației, iar drumul i se arăta ca instrument de provocare a intuiției. Dominanta mitică a scrisului său este mereu confruntată cu tendința de bun-simț a înțelegerii lucrurilor și tratarea acestora în cunoștință de cauză. Vasta sa operă alcătuiește o excelentă hartă spirituală a credințelor, obiceiurilor, legendelor, ritualurilor, grandorilor firii, înțelepciunii practice, printre care se orientează cu un fel de metodică prevenitoare a observației, nu atît explicînd, cît deschizînd perspective ale înțelegerii.

„Mirajul" (titlul primului capitol din *Țara de dincolo de negură*, 1926) este amintirea „minunilor acelei călătorii în Deltă [...] prin cotloanele necunoscute ale stuhului și ale fluviului": „Cum am ieșit în lungul Dunării, printre luncile cele mari de sălcii, care se închinau lin la suflarea vîntului, am înțeles că intrăm în altă viață, ori într-un basm".

Sadoveanu dă aici una din cele mai dense, inspirate descrieri de natură, ca parte a unui univers divers și multicolor, pe care l-a surprins în mișcarea sa caracteristică, în puritatea lui edenică, dintîi: „Acolo, în afundurile Deltei, n-a ajuns încă mîna stăpînirii și oamenii stau față în față cu natura și cu Dumnezeu". Aici, înțelegerea asupra vieții capătă noi dimensiuni, relațiile sînt mai directe, mai ingenue sau, din contră, mai dure, dar pot sta sub semnul fericirii imediate. Întîmplările înseși stau sub farmecul unei iluzii, au o doză sporită de miraculos, aduc fantasticul între tainele perpetue ale firii. Moș Ilie povestește despre apariția unui animal fantasmagoric; tot în zona miraculosului se petrece și prima vînătoare a scriitorului, în luncile Siretului („Sentimentul de milă era în el cu desăvîrșire absent, ca și-n cei dintîi vînători ai lumii"); așteptarea lupilor pare un ritual ocult, o ceremonie primitivă de întîmpinare, în povestirea lui Moș Pleșu, ea însăși duplicitară („eu le-am citit ori am visat despre

ele"); aventura silvestră a vînătorii se consumă în decoruri conspirative („Sub ninsoarea cenuşie, împrejurimile se întunecară ca nişte peşteri"); urmărirea sălbăticiunilor depăşeşte întîmplarea cinegetică, înspre un fatalism al sorţii („Soarta noastră ne-a hotărît din veci această întîlnire").

Descrierea călătoriei în bălţi beneficiază de un mod savant şi atrăgător de prezentare. Iată un exemplu. Mai întîi, o privire de ansamblu, pentru a stabili identitatea locului: „După ce am trecut de hatie, balta începe să trăiască şi să fremete în singurătatea-i liberă". După ce remarcă detalii caracteristice, într-o enumerare informativă, repede, se observă dimensiunea verticală, participarea directă la cosmicitate: „se înalţă în soarele pieziş umbelifere înflorite violet", „se caţără, la lumină, draperii de liane". Apoi, ritmul vital ascuns al bălţii completează imaginea unui eden al simbiozei perfecte: „Pe-o trestie ruptă şi aplecată cu canafu-n apă apare, fără zgomot şi mişcare, ca şi cum ar fi înflorit, un pescăruş cu trupul scurt, cu cap mare şi plisc puternic, cu penajul stropit de smalţuri scumpe". Odată cu pătrunderea în adîncul bălţii, mişcarea vietăţilor se înfăţişează microscopic, amănunţit, într-o candoare paradisiacă: „Păsările cenuşii, nici cît o alună, se caţără pe un firişor de liană cu lăbuţele subţiri de aţă"; „Deasupră-ne se învîrt hultani de baltă — şi penajul aripilor le luceşte transparent, în zugrăveli delicate, cînd plutesc între mine şi soare".

Este o călătorie iniţiatică în tainele firii, sub semnul naturalismului romantic, care încerca să despuieze primitivismul de orice degradare. Pe parcurs, descrierea cîştigă prioritate faţă de povestire, observaţia adjectivată se înfăţişează cu tuşe proaspete, memorabile.

Evocarea unor locuri de utilă primenire, unde se produc mici întîmplări pescăreşti, întîlnim în *Împărăţia apelor* (1928). Omul încearcă să pătrundă acele corespondenţe tainice care fac viaţa posibilă într-o splendoare primitivă, nealterată. Şi scriitorul parcurge acest drum al înţelegerii şi identificării, avînd conştiinţa pragului regenerativ al naturii faţă de sofistica vieţii urbane. În această lume a miracolului primordial, fabulosul acţionează regenerativ asupra psihologiilor rutinate de convenţii, restabilind drepturile ficţiunii obiectivate: „Ca să fii pescar cu noroc, îţi ajunge o vargă de alun, un ac încîrligat la lumînare şi-o bucată de aţă de in — dacă ai

văzut peștele cel minunat de aur. Dacă nu l-ai văzut, trebuie să ai măcar credință într-însul".

Tovarășul de drum al scriitorului, inițiat în tainele firii, cîștigă un ascendent moral și devine o călăuză prețioasă, ca un alt Virgiliu conducînd în paradisul naturii: „M-am socotit mai mic decît el și gata să-l ascult și să-i fiu ucenic, pentru că știa drumul singurătăților, la ostroave pe care le chema frumos, ca și cum sunau în depărtarea lor din clopote de argint". Caligrafia stilistică a frazei exprimă tandrețea mișcătoare a scriitorului pentru spectacolul pur al naturii, în care micile întîmplări pescărești alcătuiesc o anecdotică jovială, protejată sub un strat de naivitate.

Popularea densă a universului sadovenian și persistența în cadru natural relevă ideea de exemplaritate umană a valorificării legilor naturale, trimițînd la idealul vîrstei de început a omenirii, cu legi fundamentale pe care civilizația modernă trebuie să le asimileze, nu să le distribuie înțelesul. Nostalgia adamică din *Măria sa, Puiul pădurii* se apropie esențial de viziunea sănătoasă a humulești eanului. Natura-personaj este *raisoneur*-ul autorului și etalonul idealului său de viață, cu o pregnanță unică a bucuriei de a trăi. În *Dumbava minunată*, natura benefică întreține o mitologie a locurilor, care primește forma povestirilor cu tîlc în *Hanul Ancuței* sau în alte povestiri. Episodul vînătorii domnești din *Frații Jderi* invederează parcurgerea, de fapt, a unui drum de inițiere spre a se afla, la Izvorul Alb, în mijlocul unei naturi mitice, semne premonitorii pentru destinul Moldovei.

Drumul inițiatic pe *Valea Frumoasei* (1928) se deschide asupra unui spectacol grandios, unde scriitorului îi place să se „pustiiască". Ca la un alt Han al Ancuței, la popasul vînătoresc de la Oașa Mică se povestesc isprăvi unice. Măreția cadrului este asimilată armoniei paradisiace, într-o viziune bucolic-mioritică: „Căprioarele, ciutele, țapii și cerbii ies în poieni ca într-o domnie a lor. Braconierii și lupii s-au retras biruiți. În singurătăți, au reapărut zînele liniștii, în nopți cu pulbere de lună se întruchipează și trec să mîngîie pe haturi și pe ochi puii cerboaicelor și căprioarelor". Viața oamenilor muntelui este surprinsă în întîmplări caracteristice, mai toate stînd sub semnul distanței abolite: în munți, kilometrii par precauții fragile ale orășenilor.

Scanned with OKEN Scanner

Nervurile drumurilor cheamă la viaţă întinderile montane. Se radiografiază cu exactitate planşa acestor perpetue invitaţii, cunoaşterea se pozitivează pînă la observarea atomizată a universurilor mici. Pe Valea Frumoasei, printre rîpile care „se urcă oblu spre cer", „oamenii au tăiat un drumeag care trece pe poduri de lemn cînd în dreapta, cînd în stînga şuvoiului; în unele locuri a trebuit surpat muntele, în altele a trebuit umplută cu parcane prăpastia apei".

Imaginea mitică a drumului apare şi în *Poveştile de la Bradu Strîmb* (1943), analogiile oculte atingînd performanţe care solicită o putere specială de înţelegere. Calendarul economiei pastorale, dominant din umbră în proza detectivistă a *Baltagului*, urmează o statornicie ancestrală. Cînd se ajunge „în fundul gruiului", locurile sînt „bătătorite şi roase" de umbrele care supraveghează îndeplinirea rosturilor, cîinii simt „mirosul" amestecului umbrelor cu negura „care durează în locul acela de la începutul lumii". Drumurile în ţinuturile Neamţului şi Sucevei parcurg trepte iniţiatice, sub o învăluire blagiană de mister, „din treaptă în treaptă, mai către cer şi linişte". Pentru o asemenea cunoaştere, ceremonialul reculegerii este indispensabil: „ e nevoie să umblii încet şi să poposeşti", pentru a te putea împărtăşi de „taina singurătăţilor de sus".

Viaţa în ostrovul de la *Nada Florilor* (1950) este o continuă iniţiere în semnele oculte ale firii şi practicii străvechi de conspiraţie cu natura, în cadrul cărora ştiinţa de a parcurge distanţele este esenţială. Trecerea spre ostrov se „săvîrşeşte", deci implică un ritual practic, declanşînd spectacolul-eveniment al cunoaşterii, un privilegiu al celor iniţiaţi: „Ajunserăm departe şi în singurătate şi răsăritul se înflăcăra numai pentru noi. Departe, pe oglinzi, se scăldau raţe. Nu s-au tulburat din petrecerea lor. Pe deasupră-mi treceau, fîlfîind rar, pescăruşi de culoarea ceţei şi, ridicînd capul cu plisc roşu, ne priveau numai cu-n ochi". A doua etapă a cunoaşterii este lărgirea cîmpului de informaţie geografică, prin cuprinderea globală a împrejurimilor. Acum privirea străbate orizonturi noi, se fac ridicări de perspective, locurile au identitate toponimică şi unitate gradată. Sfîrşitul nuvelei ridică înţelesul drumului la un nivel mitic — posibilitatea de istorie inversă, coborîre spre origini, traiect al unei moralităţi originare exemplare. Plecarea uncheşului Haralambie, cobo-

rîtor din legenda munților, a fost, la început, imaginată prin repere reale, localizînd un spațiu bine definit, pentru ca, apoi, ocolind pe lîngă urme preistorice, silueta lui maiestoasă să capete nimbul permanenței: Stîncile unchеșului tău sînt mai aproape de așezările preistorice decît noi".

Ramificația *drumului* sadovenian topește diversitatea în organicitatea întregului. Inițierea nu privește numai „cunoașterea paradisiacă", ci și resorturile compromisului moral, analizat ca mecanism declanșator al dramelor provinciei. Eșecurile existenței din *Apa morților*, *Cazul Eugeniței Costea*, *Floarea ofilită* ș.a. devin cazuri grotești de morală compromisă, în *Strada Lăpușneanu*, în care spectacolul derizoriu al străzii, pe care îl oferă protipendada bucureșteană, refugiată la Iași, este sugerat prin abulia plimbării, a deambulării vanitos-plictisite, apatice. „Inițierea" devine, aici, observarea represivă a unui caz clinic colectiv, înregistrat pe foaia critică a unui experiment social.

Memorialul de călătorie

În unele scrieri primează traiectul călătoriei ca atare, în jurul căruia gravitează aderențele temperamentale ale scriitorului. *Drumul* ajunge să fie principiul ordonator al impresiilor culese, cu o desfășurare orizontală, prin cuprinderea progresivă a unui spațiu anume, controlat de dorința cunoașterii și darul înregistrării. Nici memorialistica sa de călătorie nu face distincția netă de restul operei, unele scrieri fiind mai aproape de prozele naturiste și ale cunoașterii miraculoase, în altele întîlnim istorisiri care se înrudesc cu evocarea comportamentelor legendare, ritualice.

Volumul din 1908, *Oameni și locuri*, se compune dintr-o suită de secvențe narative care refac drumurile străbătute de Mihail Sadoveanu în Moldova de nord și Bucovina, călătoria fiind cadrul general al implanturilor narative. Refăcînd în bună parte un itinerar hogașian, scriitorul imaginează universuri caracteristice grupurilor sociale pe care le cunoaște, culege și amplifică întîmplări păstrate în fabulosul local, observă devenirea ciclică a „oamenilor și locurilor". La mănăstirea Bistrița, își amintește de un episod tragic din domnia lui Petru-Vodă; lîngă Cetatea Neamțului, se mîhnește cînd însoțitorul îi povestește cum oamenii stricau zidurile ca să-și pro-

cure piatră de construcții; la mănăstirea Secu, supraveghează mici manevre profitabile ale unui călugăr; în drum spre Bălțătești, se întreține, cu îngăduință glumeață, cu un tînăr cioban; despre Poiana Țigăncii, ascultă cu atenție legenda de dragoste tragică de la care a rămas numele locului; la Cotnari, află o întîmplare transmisă în maniera romantismului critic negruzzian: istoria unei pălării ș.a.m.d.

Amănuntele, impresiile de viață sînt antrenate într-o viziune de spectacol al vieții, pe scenele — mai vechi și mai noi — ale tîrgurilor moldovenești, univers spre care acum se deschide cu o anume bonomie, decurgînd din dorința de a cunoaște oameni și locuri. Tonul se va încărca de amărăciune în schimb, cînd universul concentraționar, de plictis și invidii, al tîrgurilor de provincie va fi observat din perspectiva destinelor tragice.

Călătoria pe care scriitorul o face în spațiul geo-biologic originar al Deltei și pe care o consemnează în *Priveliști dobrogene* (1914) are la bază un impuls compensator. Excedat de indiferența citadină la natură, de viață erodată prin rutină, Sadoveanu simte chemarea rousseau-istă a experienței naturaliste directe. Va întreprinde, deci un periplu în zig-zag în spațiul dobrogean, însoțit de prieteni localnici, care îl introduc în ascunzișurile unei lumi construite pe altă durată — în care preocupările pentru asigurarea vieții imediate se consumă în vecinătatea unor frumuseți perpetue, în mijlocul unei luxuriante biologice care conservă ideea de eternitate a vieții. „Priveliștile" nu sînt atît o expresie a cunoscutei sale capacități inventive, cît a puterii de observație, trecută în varianta obiectivă a registrului narativ. Recompunerea datelor culese alcătuiește un mozaic de informații cu intenție monografică. Silința monografistului este facilitată de libertatea inspirației scriitoricești, care și-a propus doar programul de a cunoaște și de a se deschide nestînjenit noutății care i se oferă.

„Priveliștile" alcătuiesc o suită de „întîmplări" ale Deltei, un set de „istorii" ale vieții de aici, tutelate de o etică activă a istoriei, de un spleen al începutului în acest ostrov paradisiac al con-viețuirii. Satul Sarichioi este radiografiat în anatomia sa socială îndătinată, al cărei simbol cutumiar se numește Chiprian, ajutor de primar. Pescuitul pe Razelm și viața lipovenilor prilejuiesc observarea caldă a ritualurilor

cotidiene și înțelegerea perpetuării lor tradiționale. Realismul naturistic se îmbină cu cel istoric, decorativul este controlat de rigoarea observației. La cherhana, „ne izbi un miros nesuferit de pește vechi"; „școli n-au fost niciodată în aceste singurătăți"; „toate animalele acestea slabe, supte de lipitorile mîlului și de țînțarii care ies ca nourii în amurgit, aveau un aer de tristețe și de suferință" etc. Foșnirea ornitologică a Deltei îl umple de mirare și încîntare, picturalitatea tablourilor se lasă prinsă de o pană exersată, ritualurile domestice se consumă ca un dat al fatalității, poveștile au în ele ceva halucinatoriu și demonic. Moșneagul Sidor e un duh spăimîntător al grindurilor, pribegii Deltei sînt stăpîniți de o inadaptabilitate resemnată, întîmplările istoriei dau lecții de morală practică, slujbașii statului se comportă ca la un capăt dostoievskian de lume. Vîltoarea turcilor este privită cu filosofia cantemirească a mărimii și decăderii...

Cea mai apropiată de specificul genului, cartea despre *Olanda* (1928), debutează cu... o scenă de vînătoare în Munții Sebeșului, la cocoși de munte, în care găsim și o splendidă descriere a ritualului erotic la aceste păsări și a cerințelor speciale privind vînătoarea lor. Scenă care poate părea nepotrivită în acest fel de scriere, dar care — ne-am dat seama — împreună cu rîndurile de încheiere, formează un cadru de referință afectivă, prin care se valorizează, la un coeficient personal, impresiile culese (aceasta, fiindcă „drumul la Amsterdam și-n Olanda trece și prin județul Alba"...).

Scriitorul pășește spre un tărîm necunoscut și își ia precauțiile de rigoare. Se informează despre țara lalelelor, spicuiește scene semnificative din istoria locurilor, își interoghează dilemele, tonul este controlat, prevenitor. Privește țara, mai întîi, în mic, prin impresii direct verificabile, din cînd în cînd își ia distanță pentru evaluări. Specificul peisajului amenajat meticulos, sustras mării, îl va frapa de la început, întrezărind prin aceasta firea oamenilor și mentalitatea vieții sociale, în care intră chiverniseală, muncă, justiție, încredere, luciditate. Geometrismul practic al olandezilor îi inspiră o observație gradată, în celule de interes, atît în domeniul activităților, cît și în micro-mediile familiale, în interioarele existenței. Un hotel este „un templu al bunei cuviințe"; femeile își uită cochetăria, în „preocuparea imensă a

unei gospodării meticuloase", „nu observ nici grabă, nu observ nici încetineală. Ci numai liniște și ordine"... ș.a.m.d.

Și inventarul de artă este acumulativ, în spiritul practicii inventariate a olandezilor. *Vade-mecum-ul* sadovenian al muzeelor din Olanda este sumar și exact. Ryks-Muzeum (cu *Rondul de noapte* al lui Rembrandt) din Amsterdam, Baymans din Rotterdam, Frans Hals din Haarlem, Mauritshuis (cu *Lecția de anatomie* a lui Rembrandt, pînze de Vermeer) din Haga, altele multe — mai puțin însemnate — în orașe și orășele, principiul valorizator fiind din decalogul romantismului clasicizat: „Poetul trebuie să rîvnească a fi un concurent al lui Dumnezeu în febra creației". Aprehendat de „cazurile" modernismului, care i se par mai degrabă clinice decît artistice, scriitorul simte nostalgia artei făcute cu naivitate și sinceritate, după principiul romantic al „artei trăite": „numai aceștia sînt capabili să se jertfească pentru ca să moară săraci și geniali".

Înțelegînd necesitatea pragmatică a geometrismului neerlandez și suprastructura generată — civilizația utilitaristă — călătorul vizualizează concluzii personale: „în Olanda satele sînt mai frumoase și mai curate decît orașele — fără a fi întru nimic lipsite de progresele mașinismului și civilizației: șosea asfaltată, lumină electrică, tren și vapor, baie, spital și librărie, biserică și școală". Disponibilitățile de umor nu se epuizează, deși noutatea de multe ori îl copleșește: „După cît înțeleg, sînt pe cale de a vedea înfăptuindu-se sub ochii mei a unsprezecea minune a lumii — record olandez: a treia zi de vreme fără ploaie".

Și iată că, inchizînd cartea, aflăm și rostul întîmplării vînătorești de la început: scriitorul revine mereu asupra realităților de-acasă, unde îl așteaptă prieteni vînători, într-o margine de dumbravă, unde se strîng „nu atît pentru a urmări dihănii cu păr și pene, cît să se apropie de strămoși". Cunoașterea Occidentului îl întoarce la meditația protectoare a raportului dintre natură și civilizație: „sentimentul de curtoazie" (Mircea Zaciu) pentru Olanda este o emanație firească a combustiilor interioare care au dus la evocarea măreției singurătăților de pe Valea Frumoasei. Nostalgia orizonturilor de-acasă este întreținută de gustul său pentru naturaleța peisajului și a sentimentului dăinuirii pe care acesta îl perpetuează.

Odată cu *Depărtări* (1930), revenim la modul specific sadovenian al călătoriei. Mai întîi, *Depărtările* sînt... privelişti ardelene văzute de un om care trăise doar în tîrgurile Moldovei şi care s-a hotărît să cunoască şi cealaltă parte de ţară. Cartea este o dare de seamă amănunţită a acestei călătorii, cu observaţii curioase şi mirări hazlii. Procedeul romantic al jurnalului scris de altcineva (*Memoriul lui cuconu Ilie sau despre o călătorie în locuri depărtate, tocmai la Deva*) îi permite libertăţi de stil şi limbaj care, altfel, ar fi stînjenit. „Folosind vorbe de-ale ţinutului", voiajorii se delectează cu graiul ardelenesc, pe care îl pricep dintr-o dată, aşa cum nici obiceiurile locului sau formele civilizaţiei, cu influenţe occidentale, nu-i deranjează. Anastasie, însoţitorul, este un fel de învăţăcel diligent, avînd rol de catalizator al reacţiilor afective.

O altă călătorie dincolo dt Dunăre, în Bulgaria, îi relevă scriitorului o lume orientală contaminată de fabulosul tradiţional, avînd distinctă poezia legendelor, ca o compensaţie pentru ariditatea solului şi viaţa domoală a balcanicului. În acest orizont, se imaginează şi mici istorioare, care intuiesc spiritul locului. Se prevede ceva din suita narativă a *Hanului Ancuţei*, pe un fond de „privelişti dobrogene" secvenţionate, în care intră evocare, realism, poetizare. Cuprinsul volumului nu are, însă, o unitate strînsă, mai ales din pricina includerii unor „marginalii" de memorialistică: unele comentarii cam convenţionale despre locuri din depărtări, cu aspect jurnalistic secund; astfel sînt *Însemnări despre o ţară depărtată*, *Americanism*. În plus — aproape că nu se putea —, cartea adună, între coperţile ei, şi cîteva istorioare vînătoreşti, ceea ce, la Sadoveanu, desigur, este de înţeles...

Unele texte din *Vechime* (1940) conservă succinte note reportericeşti, în care înfăţişarea specificului geografic şi etnografic are în sprijin o rapidă situare istorică. Aşa, de pildă, în cazul ctitoriei brîncoveneşti de la Sîmbăta, al Lacului Roşu, care deschide strîmtoarea „de întunecime şi azur" către Moldova, al micromonografiei Rădăşenilor, al vestigiilor Histriei („Ieşind la ţărm dintre ziduri şi din trecut, văd în larg o trecere de lebede a căror siluetă e roprodusă exact în smalţ negru pe ciobul ce ţine în mînă tovarăşul nostru, inginerul Coliu"), al obiceiurilor pescăreşti ale Deltei. Dealtfel, impresia descriptivă despre Dobrogea se regăseşte în *Ostrovul lupilor*

(1941), cu punctări ce caracterizează ţinutul din punct de vedere istoric, geografic, social, economic, etnografic, amenajate în montura descrierilor de natură şi de obiceiuri de muncă tradiţionale. Pornirile epice au concreteţe descriptivă, de tipul: „după ce mergi şi mergi, pe acel podiş, vezi în depărtare o apă lină şi o linie de tufărişuri".

„Drumurile" sadoveniene leagă esenţial autorul de operă. Ca mijloc de cunoaştere, permit revelaţii lăuntrice semnificative pentru un autor care nu îşi poate asuma realitatea la modul extravertit. „Deschiderea" are emoţii subterane puternice, cu o arhitectonică inversă a semnelor, clădită lăuntric ca un ataşament tandru pentru locurile înconjurătoare. Drumurile cunoaşterii sale sînt intensive şi revelatorii, avînd, astfel, o marcă literară distinctă, inconfundabilă.

CĂLĂTOR ŞI PORTRETIST

Au existat şi există, în cultura noastră — ca şi în altele, dealtfel — spirite mari, nobile, iradiante, în care epoca se răsfrînge cu o pregnanţă exemplară. Acestea apar ca manifestare a unei excelenţe a firii, cînd se vădeşte exemplificator, în ordinea existenţei omeneşti, lauda spiritului. Apar oameni eruditi şi generoşi, cu talent aplicat şi rară capacitate de muncă, instaurînd un gust de ordine şi sinteză, pentru ca să se întrevadă mai clar ceea ce va urma, maeştri de şcoli şi direcţionari ai conştiinţelor, pe care istoria spiritului românesc — spre lauda lui — i-a înregistrat nu numai în cultură. Virtutea acestor firi de nobilă spiţă înseamnă acel focar înălţător şi patriotic al modelării conştiinţelor prin înseşi actele de conştiinţă cu valoare exemplară. În asemenea fericite cazuri, enciclopedismul erudit nu compromite specializarea, practica metodică a spiritului nu distruge prospeţimea expresiei, tensiunea cugetului nu vine să se opună transparenţei adevărului — în toate, nu se manifestă contrarietăţi şi intoleranţe, ci o armonie superioară care semnalizează un microunivers în mişcare rectilinie. Aşa sînt, pentru noi, numele lui Cantemir, Hasdeu, Maiorescu, Iorga, Ralea, Căli-

nescu, Vianu — dintr-o listă care nu poate fi niciodată definitivă. Din această stirpe de spirite se trage și Al. Rosetti, savant de reputație mondială, animator al unei epoci de cultură (a avut ca nimeni vocația editorului, mai mulți ani fiind directorul Fundațiilor pentru literatură și artă, al căror rol imens pentru propășirea culturii românești nici nu mai trebuie argumentat), pedagog al spiritualității în viața socială, dascăl și creator de școală, inițiatorul și întreținătorul unor climate sufletești exemplare, scriitor și degustător avizat de artă — om de cultură în toată puterea cuvîntului, putem spune, parafrazîndu-l pe Maiorescu. Al. Rosetti a fost și un martor lucid al vremii, o fire umanitară manifestată pe linia mecenatului artistic. Om de o demnitate intelectuală generoasă și netranzacțională. Între 1935—1938, cînd publica, în *Revista Fundațiilor*, notele de călătorie în Grecia, savantul lansa public idealul clasic al omului, ca un apel implicit la conștiința perenității valorilor clasice, reamintind povețe de înțelepciune la care aspira cu o potolită melancolie. Mai clar, autorul cărții *Călătorii și portrete* (o ediție selectivă și antologică din scrierile mai vechi, întregită cu însemnări și note de dată mai recentă) exprimă acest ideal în descrierea statuii lui Apollo: „Cu brațul drept întins într-o atitudine de împăciuire, zeul, reprezentat sub chipul unui adolescent, înfățișează unul din cele mai perfecte modele ale frumuseții antice, cu profilul pur, ochii mari, desenul acuzat al gurii cărnoase și bărbia voluntară. O astfel de creație artistică, în stare să înfrunte veacurile, aducînd solia unor vremuri apuse, e bine făcută ca să întărească pe spectator în credința că pacea olimpică e mai presus de năzuințele societății noastre și că o astfel de operă artistică, inegalată, nu ar putea fi concepută în vremea de astăzi". În țara de origine a culturii clasice, omul de știință român privește cu un ochi modern simbolurile perpetue, le supune din nou reflecției, fără a putea epuiza bogăția semnificațiilor, și dezvăluie perpetuitatea echivalențelor de aur în dicționarul de umanitate al culturii clasice. Autorul însuși cultivă expresia clasică, limpede și economicoasă, nu numai ca formulă optimă a comunicării, ci mai ales ca emblemă înnobilantă a spiritualității.

Frazele însemnărilor din Grecia au aticismul corespunzător perfecțiunii clasice din care se inspiră. O notă de ar-

monie lăuntrică persistă, un fel de împăcare tonifiantă. Scrisul, spontan şi fluent, caută să reproducă efectul imediat al vederii. Erudiţia este reprimată, dar rămîne ca principiu implicit de reflecţie, ca ordonator suprem. Lecturile sale nu sînt nici definitive, nici limitative (într-o notă despre Socrate, observă: „Recitind pe Platon, după o călătorie în Grecia, am găsit în Socrate un evocator nepreţuit al peisajului grecesc"). Lectura devine, astfel, un principiu de viaţă şi cîştigă, prin urmare, straturi succesive de înţelepciune.

Scrisul său acceptă asceza pedagogiei de umanism şi cultură. Gestaţia nu transpare, nu se văd acele repere care transformă un program de lucru în tensiuni stilistice. Din bogăţia austeră a unei vieţi de studiu, autorul desprinde fulgurante impresii şi note, care nu dovedesc un cult al obiectului, ci al metodei de a-l vedea. Călătorul stăpîneşte totul cu egalitatea calmă a spiritului reducător la esenţe. Aceste esenţe sînt, în fond, adevăruri simple despre oameni şi construcţiile lor minunate, despre rînduielile vieţii şi ale sufletului, despre muncă şi idealuri. Fraza sa, trecută prin baia dulcelui stil clasic, are gravitate interioară şi nu ornamentaţie excedentă; dealtfel, autorul se împărtăşeşte din raţionalismul culturii franceze, prezentîndu-se ca un francofil uşor de recunoscut („Franţa are o literatură, pe cînd alte ţări au numai scriitori..."). Călătoriile şi portretele lui Al. Rosetti sînt un fel de *Choses vues*, din care persoana autorului e mai abstrasă decît la Victor Hugo.

Egal şi prob, comentariul lui Al. Rosetti este util în ordine informatică şi prevenitor pentru complexele psihologice. Nu are decoraţie, fast, strălucire, orgolii, tensiuni, ci numai ce ne-am putea imagina a fi corespondenţele acestora, în zona mentalităţii. Într-un asemenea context, nu cantitatea de informaţie contează, ci transmiterea ei conştiincioasă. Aspectul prim al notelor sale de drum şi memorialistice este cel al fragmentarismului de tip impresionist. Substanţa comunicării diligente elimină însă contururile dilatatorii ale impulsurilor iniţiale, pentru a reţine — extrem de omeneşte, dacă se poate spune aşa — semnificaţia umană în ordinea moralităţii şi culturii. Al. Rosetti se defineşte astfel ca un moralist cu toleranţe intelectuale, de aspect umanist şi clasicist.

Şi portretistica sa stă sub semnul cordialităţii suverane şi drepte. O galerie de efigii (din cultura română şi din cea

universală), ferită de riscul supradimensionărilor; în perfecta adaptare stă toată splendoarea. Între memoriile lovinesciene și portretistica lui Călinescu, ambele surprinzătoare și intense, galeria imaginată de Al. Rosetti are aspectul unei întreprinderi de definitivare, cînd tensiunile s-au potolit și culoarea, ca la frescele mănăstirești, face parte din zid. Orice citat ar fi neconvingător, căci numai puterea întregului poate fi dovadă acolo unde nu originalitatea interpretării este căutată. Riscăm, totuși, această impietate a extrasului, pentru a încerca să transmitem prin propria-i măsură ceea ce înseamnă ridicarea scrupulului obiectivității la puterea lui aplicată. „Savant (Paul Zarifopol — n.n.), dar fără generozitate în scris. Fără îndoială, excesul de simț critic a contribuit la aceasta. O mare monografie asupra unui scriitor, înfățișarea unei epoci ar fi putut oferi o desfășurare necesară geniului său. S-a mulțumit, însă, cu frînturi. Este, în această restrîngere, ceva din tragicul ocaziilor pierdute sau din neșansa jucătorului care trage mereu numere mici".

Călătorii și portrete dezvăluie o înaltă conștiință, bazată pe cultul adevărului, pe care stilul lejer al cărții îl lasă ușor să transpară.

ACTUALITATEA UNUI CĂLĂTOR „INACTUAL"

Octavian Paler ilustrează familia scriitorilor pentru care literatura înseamnă un expozeu pe teme fundamentale, în jurul ideii mari, centrale, a rațiunii de a exista în lume. Într-o astfel de formulă intră lirism, simboluri culturale, confesiune, poezie a lucrurilor și poezie gnomică, sensibilitate și tandrețe, moralitate activă și celebrarea purității, nostalgie și speranță, tensiune stilistică rezultată din adevăr și imaginație. Scrisul său constituie, cu fiecare nouă carte, o vibrantă pledoarie pentru eliberarea de iluzii, de formele parazitare ale imaginarului care alterează simbiozele din microsistemele personale. Singura mare intoleranță a autorului este toleranța la forțele răului, care asaltează — degradant — noblețea originară a ființei umane. În *Scrisori imaginare*, Octa-

vian Paler — prin formula unor fervori afective şi intelectuale contopite — se concentrează, ca şi în celelalte cărţi, dealtfel, asupra condiţiei omului, scriind: „Avem nevoie de frumuseţe, de prietenie, de afecţiune, de tandreţe, de mîngîiere /.../ Altarele noastre sînt ceea ce vedem în viaţă frumos şi nobil şi drept. Şi dacă a crede asta e un păcat, vrem să rămînem nişte păcătoşi care iubesc".

Octavian Paler are vocaţia curiozităţii justiţiare, iar călătoriile îi oferă un excelent pretext pentru exercitarea ei liberă, în care suverană rămîne asociaţia scînteietoare. Textul se deschide în atmosfera unor dense şi vibrînde linii afective de forţă, problematizînd acut existenţa omului în univers. Impresiile de contact cu varietatea peisajului se filtrează şi se tensionează traversînd etajul amplitudinilor culturale, deoarece procesul de conştientizare a locului şi rolului omului ţine de esenţa culturii. Autorul vădeşte voluptatea sentimentelor depline, spiritualizează estetica altruismului, reevaluează solar misterele existenţei, se exprimă obiectivînd topica unei acute sensibilităţi. Reveriile au acea incitaţie specială, provocatoare, pe care o dă cultivarea exotică a sincerităţii, adică dezvăluirea sincerităţii în stare pură, poate mai puţin obişnuită la contemporanii excedaţi de convenienţe, de aceea tocmai exotică, în sensul rarităţii demersului, în înţelesul lui total şi descurajant pentru accepţiile de rutină. De aici rezultă — credem — şi fascinaţia lirică a scrierilor, între care *Caminante* aduce o împlinire şi o certitudine, certitudine pe care noi o aveam demult. Carte care ne face să repetăm o observaţie formulată cu prilejul apariţiei *Drumurilor prin memorie — Italia:* Octavian Paler recidivează în călătorie pentru a dezavua ceea ce Al. Căprariu numea „turistul cultural", pentru — cu alte cuvinte — a da soluţie spirituală monumentelor de umanitate pe care experienţa omenirii le-a transferat în acte de civilizaţie. „Imposibilitatea ubicuităţii" (Mihai Ralea) constituie, pentru Octavian Paler, însăşi şansa comunicării.

Caminante vine cu o construcţie interesantă, polemică faţă de reportajul de călătorie: prin „cursivele" ulterioare voiajului mexican, se accentuează esenţa lirică şi reflexivă a jurnalului; dar notele încărcăturii morale sînt conţinute în paginile propriu-zise ale memorialului, acoladele adăugate avînd mai mult un rol demonstrativ, ecouri prelungite din esenţele

Scanned with OKEN Scanner

dintîi. „Scindarea" de care vorbea autorul în *Avertisment* nu constituie decît două fațete ale sufletului uimit de lume, dornic de a o descoperi pe cont propriu. Prin urmare, esențială ni se pare a fi remarca autorului din fraza de încheiere a amintitului *Avertisment:* „Dacă astfel se va vedea că timpul lucrează în noi ca un soare tăcut, înseamnă că există călătorii care nu se termină niciodată".

Cu o mare forță se desprinde, din paginile cărții, personalitatea artistului-călător, materializată în dorința de a surprinde și fixa inefabilul interior, starea de grație lăuntrică a înțelepciunii, regăsirea elanului pur al desprinderii de rutină („Astăzi se umblă mai mult ca oricînd, dar niciodată, probabil, călătoria n-a fost mai departe de singurul lucru care o apropie de artă: acela de a semăna cu păsările lui Braque, mari și albe, care pentru a nu ajunge repede la eșecul zborului au încremenit cu aripile larg desfăcute în văzduh"). Călătoria este o continuă și impenitentă provocare la confesiune, la regăsirea de sine printr-o experiență spirituală de reevaluare, după ce se destramă ceața automatismelor. Obstinat în regia efectelor, autorul rînduiește o foarte intensivă articulație între consemnarea impresiilor și reflexul meditativ al acestora, într-o construcție alternantă, imprevizibilă și captivantă, făcînd — o repetăm — parte constitutivă din același jurnal, „contrajurnalul" fiind o falsă derivație, o implicare expresă în text a afectivității. Pentru Octavian Paler, *homo viator* este o ipostază preliminară a lui *homo aestheticus:* săgeata unei catedrale dintr-un orășel obscur — de exemplu — îi solicită acea justiție interioară care cere reabilitarea evului mediu „obscur" („hulitul Ev Mediu, evul iluziilor și al imposibilului"). Impresia se produce concomitent cu (și dependent de) repudierea platitudinilor turistice (Amsterdam — „Veneția nordului", Stockholm — „Veneția nordului"), a analogiilor superficiale — „scenografice". Într-o solitudine afectuoasă, de o generozitate în vibrație pură, pusă să opteze (exemplu simbolic) între conchistadorul Cortés și Dan Quijote, autorul se alătură, desigur, sublimului iluzionat. Scriitorul, mereu lucid, deseori cade în dulcele „păcat al digresiunilor", devastînd cîmpul interogațiilor și luînd în polemică personală regresiunea în timp a „înțeleptului inutil" Rembrandt, sub asaltul solicitărilor moderne („Trăim doar, într-un secol fascinant și obsedat de viteză");

asemenea lui Sadoveanu — apoi — ridică un glas tunător pentru timpanele calcinate ale contemporanilor: *festina lente!* „Digresiunile" alcătuiesc — în fond — un substanţial cod aforistic al re-umanizării omului, al regăsirii valorilor autentice în starea armonioasă a arhitecturii lor sufleteşti, lăuntrice. Preparativa reculegerii („constat încă o dată că nicăieri nu se aude mai bine tăcerea ca într-un vacarm") trezeşte arhitectul lăuntric mocnit sub cenuşa arderilor existenţiale. Umanistul liric şi sentenţios renaşte în stări de bucurii grave, adînci, înţelepte şi contaminante. *Nevoia de sărbătoare* denunţă impostura „paradisurilor provizorii", celebrează perfecţiunea, fiindcă adevărata supra-temă a „jurnalului (şi contrajurnalului) mexican" *Caminante* este Arta, marea şi tragica ei semnificaţie umană („Acum toţi aceşti zei sînt morţi. Le-au supravieţuit doar statuile lor. Singura nemurire a zeilor e cea pe care le-o dă arta. Căci dacă există ceva nemuritor pe lumea aceasta, e melancolia trecerii noastre"), interogată prin neliniştile memoriei afective („Am ajuns să-mi alcătuiesc astfel o filozofie a memoriei şi, pornind de aici, o filozofie a speranţei"), prin neliniştile harului lăuntric, dual şi armonic omogen totodată („Din ce în ce mai limpede am înţeles că în mine ţărîna se întîlneşte direct cu metafizica. De unde neputinţa de a găsi o cale durabilă de împăcare cu mine însumi, celula mea vitală fiind sfîşiată de o tensiune dublă. Aduc o senzualitate tulbure pînă la ispitele de asceză a ideilor"; „Mexicul, la rîndul său, îţi reaminteşte mereu cine eşti. Un profan care violează Taina"). Tot astfel, o existenţă completă face posibilă adevărata înţelegere, curajul real al înţelegerii („Am crezut întotdeauna că singurul curaj adevărat este cel care ne ajută să tragem toate concluziile din faptul că existăm") şi orgoliul mîngîietor de a celebra binele în puritatea sa, adică în stare de aspiraţie perpetuă, ca o iubire renăscută din imposibilitatea realizării ei — o continuă dilemă între cele două braţe ale arborelui universului, unul al dragostei şi altul al durerii...

Octavian Paler este mereu asaltat de ideea corespondenţei dintre artă şi caracterul liminar al unor experienţe de viaţă. Gîndirea la puteri înalte este modul său personal de a denunţa orice formă de frivolitate în înţelegerea artei. Solicitat, creatorul devine el însuşi solicitant, prin pregnanţa operei în care îşi zideşte fiinţa lăuntrică. Formaţia se amplifică

în informație. O formă este cea a exorcizării prin magia artei. „Dacă Tatle are dreptate — gîndește umanistul călător — înseamnă că singurele opere durabile din momentele cînd omului i-a fost frică sînt cele care au înfruntat frica într-un fel sau altul. Jungla din noi și din afara noastră: «Legea junglei» este mai perfidă decît cea care domină această pădure tropicală unde paradisul și infernul stau pe aceeași creangă, au același parfum, și adesea nu reușim să ne descurcăm în propriile noastre liane, dimpotrivă, încercînd s-o facem ne afundăm și mai mult . . . Și totuși . . .". Iubitor de esențe, autorul discreditează veleitarismul, în numele credinței sale neabătute în adîncul sens uman al artei, în munca de splendidă asceză a artistului autentic, de speța acelui artist maya despre care vorbește în jurnal.

Caminante este un repertoriu al descoperirilor esențiale (semnul ei simbolic: „poate că aceasta e singura șansă a unui *caminante*. Să descopere în sine ceea ce căuta aiurea"), o antologie aforistică, un rețetar de motto-uri, un recital al stilului sentențios, gnomic, o stare lirică a limbajului esopic; și — în cele din urmă — un substitut al violenței și superficialității. Laitmotivul pledoarei este trebuința de speranță, dependența umanității de nevoia de speranță. Iar speranța intră între cele cîteva elemente vitale („Apa există ca și speranța. Important e că ajungem la ele. Important e să plantăm arbori, să săpăm fîntîni, să sperăm, să nu acceptăm singurătatea, nu-i așa, Tatle?"), și așa ar trebui să fie pentru toți oamenii. Speranță care filtrează, purifică și înalță din echivocul rutinei. De o înaltă distincție intelectuală, *Caminante* dezvoltă o speculație (iscodire a adevărurilor) seducătoare, are căldură și vibrație, stilul urgentează afectul, aerul condiționat al ideilor ozonifică sub cupolele înroșite de vraja pasiunii. Scrisul lui Octavian Paler este o continuă sărbătoare a spiritului. Omagiul ce trebuie adus autorului poate fi simbolizat într-un îndemn adresat lectorului: să-i citească în reculegere minunata carte, pentru a putea înțelege ce înseamnă pentru omul dinăuntru imperativul tandru al lui *festina lente!*

Cititorul, ajuns la capătul lecturii, se poate întreba, exprimîndu-și o nedumerire: de ce acest capitol de interpretare

a unor cărţi de călătorie? Răspunsul pe care vrem să îl dăm se constituie din mai multe argumente. Primul ar fi abordarea cărţilor în cauză din unghiul *esteticii*, deci urmărind felul în care categoriile disciplinei se materializează într-o formă specială a literaturii. „Pozitivarea esteticului", în această manieră, face să acţioneze simultan discernămîntul cunoaşterii şi aptitudinea in-formării în text a înţelesurilor cîştigate. Observarea şi artisticul se suprapun.

Am mai aminti faptul că, în vremea noastră, literatura de călătorie traversează o etapă distinctă de efervescenţă — nu numai în cultura română — care impune atenţiei modalitatea ca atare şi realizările ei de performanţă. Scriitorii cuprinşi în capitolul final al cărţii ilustrează, într-adevăr, realizări notabile ale genului, dar, totodată, simbolizează continuitatea acestor preocupări în cultura noastră. Memorialul de călătorie se află într-o expansiune spectaculoasă. Prin pana scriitorilor, jurnalul de călătorie a trecut dincolo de prejudecata asimilării lui la foiletonul efemer, plasîndu-se efectiv în sfera artei. Or, în acest moment, intervine datoria teoreticianului de a-i evalua greutatea specifică în sistemul referinţelor estetice, de a-i contura individualitatea ca *artă*. Alcătuirea capitolului din urmă al cărţii vine să aducă, în sprijinul acestei acţiuni de clarificare, cîteva argumente peremptorii.

De ce călătoreşte scriitorul? Sînt, iarăşi, mai multe motive. Pentru a învinge inerţia şi tentaţia manieristică a lucrărilor de serie. Pentru a înţelege umanitatea şi a-şi căuta individualitatea în unitatea de reacţie la stimuli diverşi. Pentru a compromite orizonturile mici şi saturaţia amănuntelor. Pentru a-şi exersa facultatea de a *înţelege* şi aptitudinea altruistă, organică firii artistului. Pentru a se exersa în concret, pe măsură ce sensibilitatea, incitată de mirajul decorului schimbător, participă la un act edificator de cunoaştere.

Pentru scriitorul autentic, călătoria poate fi un stil de muncă. Mania deambulării capătă înţelesul căutărilor înfrigurate, al anatomiei spiritului în mişcare. Existenţa itinerantă suspectează orice blazare a psihologiei în formule de rutină, experimentate doar la nivelul cunoaşterii superficiale. Exotismul orizonturilor acţionează ca pretext pentru o literatură a cunoaşterii (de sine), în care spiritul infirmă deficitul de umanitate. Dacă peregrinările au o biografie, intelectul

dilată şi iscodeşte semnificaţia faptelor prezente. Călătoriile conţin antidotul anxietăţilor. Extazul se dezice de vulgaritate şi oportunism. Impresiile noi, senzaţiile inedite presupun, pentru a trece în literatură, concentare şi selecţie, relief emoţional care validează detaliul în perspectiva sintezei propuse.

A acuza apetitul vagant de cosmopolitism înseamnă a nu înţelege datele elementare ale înzestrării artistice. Călătoria dă expresie, într-o formă deturnată — prin pitoresc, spre discreţie — nevoii adînci de cunoaştere. „Măştile" personajului acoperă rictusul iscodirii marilor înţelesuri ale vieţii şi lumii. Accentuarea asimilării prin călătorii se învecinează cu declanşarea elaborării artistice, de autentic rafinament, fiindcă deambularea ascute spiritul. Luciditatea se uneşte cu inteligenţa şi, împreună, supraveghează un registru special al plasticităţii verbale. Cutreierînd lumea, artistul se caută cu fervoare pe sine. Astfel încît literatura de călătorie nu poate decît să intereseze în cel mai înalt gnad estetica, motiv pentru care a şi fost luată în atenţia punctelor de vedere exprimate în această carte.

Valery Larbaud, călătorul impenitent, ne-a lăsat o edificatoare mărturisire despre felul cum *vede* artistul: „Şi dacă simt puţin altfel, vai mie, decît voi,/E numai pentru că eu văd/Aici, în mijlocul vostru, ca o arătare divină,/În faţa căreia eu mă avînt să mă atingă uşor, / Blestemata, Necunoscuta, Surghiunita,/De zece ori misterioasa/Invizibila frumuseţe"...

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Texte programatice

Arta şi noua calitate a vieţii 5
Morala în artă 13
Istorie şi responsabilitate 22
Omul şi arta 26
Necesitatea artei 31

Concepte şi atitudini

O „teorie a romanului“ 37
Structură şi temperanţă 40
Dublul artei 45
Terapeutica prin lirism 48
Reabilitarea meşteşugului 51
Elemente de artogeneză 54
Modelele artei vechi greceşti 60
Formalizare şi semnificare 63
Un fenomenolog 69
„Tel Quel“ sau implicarea textului 72
Orientări actuale în poetica americană 84
Despre „titanism“ 91
Estetica lui Schiller, sau despre reîntoarcerea la clasici . 94
Mircea Eliade şi „mitul creaţiei“ 100
Despre specificitatea poeziei 105
Traducerea, azi 108
Imaginaţie livrescă 111

Scanned with OKEN Scanner

Schiță pentru un portret 114
O lectură cu mai multe semne de întrebare . . 118

Discernământul cunoașterii sau pozitivarea esteticului prin călătorii

Nicolae Milescu, primul călător-literat . . . 127
Gala Galaction și obsesia drumului 132
Spirit și spațiu 139
G. Călinescu — „un călător cu fantezie“ . . . 146
Drumurile scriitorului 150
Călător și portretist 162
Actualitatea unui călător „inactual“ 165

Scanned with OKEN Scanner

Redactor: IOSIF IOVĂNESCU
Tehnoredactor: IOAN I. IANCU

Bun de tipar: 5.04.1982
Apărut 1982
Coli tipar: 11

Întreprinderea poligrafică Sibiu
Șos. Alba Iulia nr. 40
Republica Socialistă România
Comanda nr. 2

Scanned with OKEN Scanner

IN SERIA „CRITICĂ ȘI ISTORIE LITERARĂ"
A EDITURII FACLA AU MAI APĂRUT:

Eugen Todoran
SECȚIUNI LITERARE

Livius Ciocîrlie
REALISM ȘI DEVENIRE POETICĂ

Nicolae Ciobanu
INCURSIUNI CRITICE

Cornel Ungureanu
LA UMBRA CĂRȚILOR ÎN FLOARE

T. L. Birăescu
PROUST AZI

Sorin Titel
PASIUNEA LECTURII

Lucian Alexiu
IDEOGRAFII LIRICE CONTEMPORANE

Henri Zalis
ESTETICA IMPERFECȚIEI

* * *

RUMÄNISCHE REVUE

Alexandru Ruja
VALORI LIRICE ACTUALE

Virgil Vintilescu
POLEMICA MAIORESCU-GHEREA

Șerban Foarță
ESEU ASUPRA POEZIEI LUI ION BARBU

Felicia Giurgiu
MOTIVE ȘI STRUCTURI POETICE

Lei 9,25

Scanned with OKEN Scanner